



VELUT
ARBOR
ÆVO



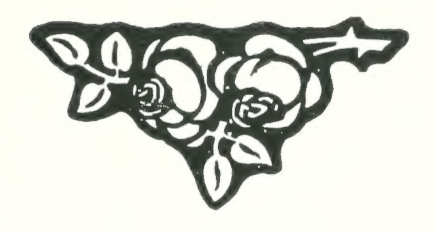
L'Art et les Artistes

Directeur : Armand DAYOT

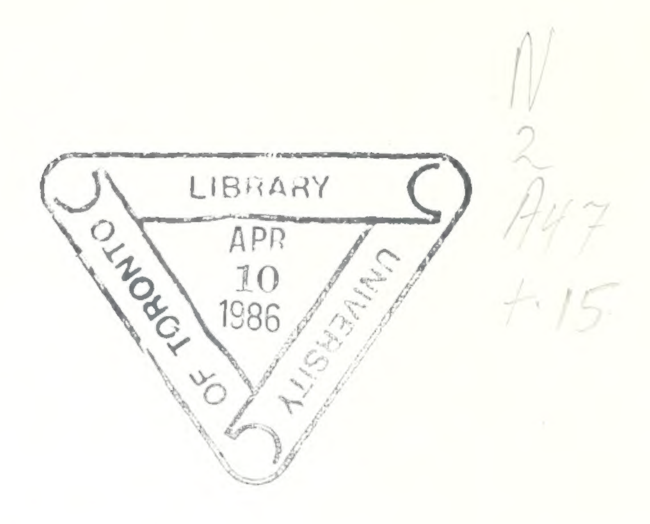
L'Art et les Artistes

TOME XV

(Avril-Septembre 1912)



PARIS
23, QUAI VOLTAIRE, 23
1912







Femme de caste en voyage sur la route d'Ambar (Peinture)

LES LAVEUSES A TRICHINOPOLI

L'Inde vue par M. Albert Besnard[1]

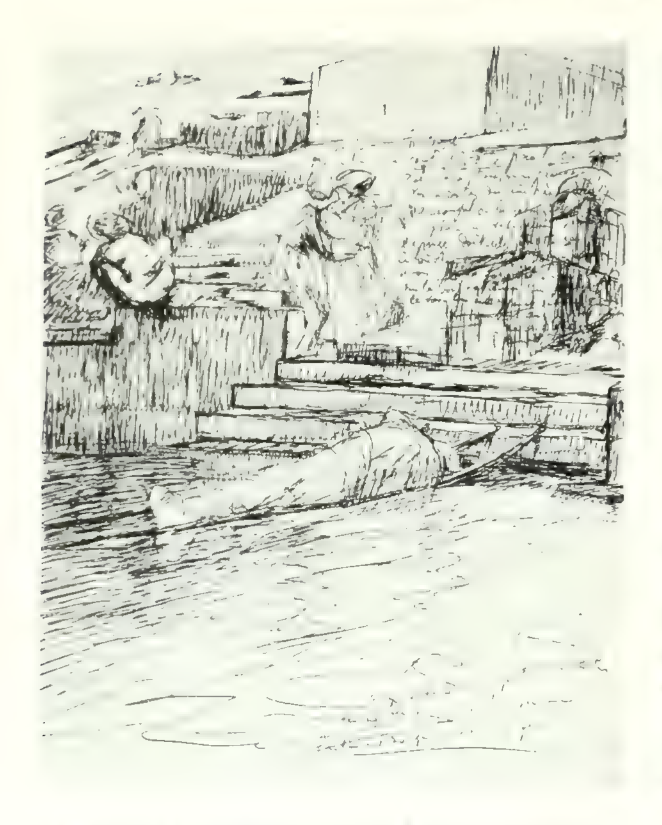


ÉTUDE DE FEMME HINDOUE, A PONDICHÉRY

De nombreux articles publiés par le *Figaro* ont déjà, depuis plus d'un an, donné l'idée de la considérable somme de sensations et de pensées accumulée par M. Albert Besnard durant son récent voyage aux Indes. Ces articles, par leur tenue littéraire, la souplesse et la pureté de leur langue, leur don évocatoire, leur prestige verbal et l'élégante sobriété de leur présentation, offraient la curieuse preuve de ce que peut l'intelligence d'un artiste supérieur, s'il lui plaît de changer momentanément de technique. Ayant déjà publié des essais et des conférences où le goût d'un esprit orné, sage et parfois nuancé d'ironie et de fantaisie, secondait l'autorité professionnelle d'un magistral ouvrier, le peintre-écrivain s'affirmait ici capable de toutes les ressources descriptives du styliste, et ces pages resteront précieuses à qui voudra comprendre profondément sa peinture. Parvenu à penser et à sentir directement en mots, et non plus seulement en lignes et en couleurs, M. Besnard réussissait ainsi à se traduire lui-même. Tous les lettrés amoureux d'art sauront combien une telle réussite est rare et intéressante, quel document elle peut contribuer à l'étude mystérieuse de la formation comparée des idées dans le cerveau du coloriste et dans celui de l'homme de lettres.

Une intention autrement sérieuse qu'une coquetterie d'esprit avait décidé M. Besnard à publier ces pages dont le charme et l'éclat, scintillant insolitement dans le journalisme actuel, ravirent tant de lecteurs surpris par la signature : elles étaient la préface nécessaire à l'exposition qui

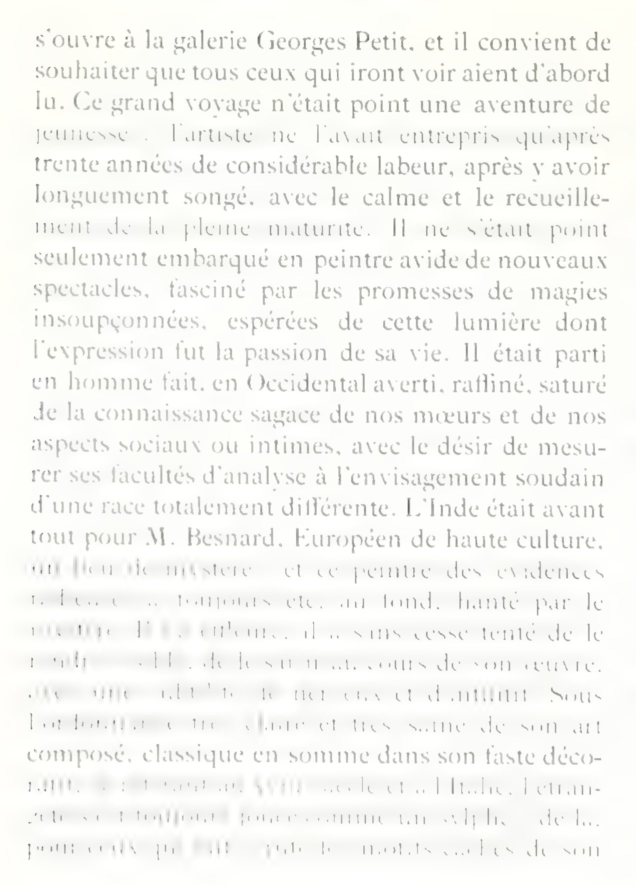
(1) Exposition de peintures et dessins, galerie Georges Petit, du 20 avril au 20 mai.



A BENARES : LE BURNING GHAT. DÉPART DU CADAVRE
(DESSIN A LA PLUME)



LE BURNING GHAT : LE BUCHER
(DESSIN A LA PLUME REHAUSSÉ D'AQUARELLES)



s'ouvre à la galerie Georges Petit, et il convient de souhaiter que tous ceux qui iront voir aient d'abord lu. Ce grand voyage n'était point une aventure de jeunesse : l'artiste ne l'avait entrepris qu'après trente années de considérable labeur, après y avoir longuement songé, avec le calme et le recueillement de la pleine maturité. Il ne s'était point seulement embarqué en peintre avide de nouveaux spectacles, fasciné par les promesses de magies insoupçonnées, espérées de cette lumière dont l'expression fut la passion de sa vie. Il était parti en homme fait, en Occidental averti, raffiné, saturé de la connaissance sagace de nos mœurs et de nos aspects sociaux ou intimes, avec le désir de mesurer ses facultés d'analyse à l'envisagement soudain d'une race totalement différente. L'Inde était avant tout pour M. Besnard, Européen de haute culture, un lieu de mystère ; et ce peintre des évidences [illegible] a toujours été, au fond, hanté par le [illegible]. Il l'a effleuré, il a sans cesse tenté de le [illegible], de le [illegible] au cours de son œuvre, avec une [illegible] nerveux et d'intuitif. Sous l'ordonnance très claire et très saine de son art composé, classique en somme dans son faste décoratif, [illegible] au XVIII[e] siècle et à l'Italie, l'étrangeté s'est toujours jouée comme un sylphe ; de là, pour ceux qui [illegible] les motifs cachés de son évolution, les paysages préhistoriques de l'Ecole de pharmacie, la série des eaux-fortes sur la mort, l'hallucination du Plafond de l'Hôtel de Ville, la *Féerie intime*, certains décors, certaines figures, et la qualité spéciale du mysticisme de la Chapelle de Berck.

Cette curiosité du nouveau, d'une psychologie inattendue, conduisait donc M. Besnard vers l'Inde, plus encore que l'attrait de jeux de couleurs exaspérés par l'exotisme : il partait avec des préoccupations bien différentes de celles qui, jadis, l'avaient emmené en Algérie avec le simple désir d'illuminer plus joyeusement encore une palette ardente et de se réjouir d'un pittoresque tout chromatique. Encore l'artiste n'avait-il pu, là comme ailleurs, n'être qu'un peintre : et sous les prestiges de son exécution bien des traits révélaient combien l'homme, combien le penseur qui, en lui, contrôle constamment le sensualiste et le nerveux, avait été intéressé par le fatalisme de la race, par les données abstraites de la conscience, de la religion, par toute cette incompatibilité cachée qui, bien plus que les différences de vêture, de climat, de masques, sépare les hommes. Une telle constatation, généralement négligée, même s'ils la font, par les peintres, uniquement soucieux d'exprimer l'apparence rythmique et colorée des spectacles.

une telle constatation d'ordre littéraire et philosophique s'est imposée de plus en plus à M. Besnard en route pour les Indes : et c'est pourquoi il a écrit, ne se bornant point à dessiner et à peindre. On dirait que de son ancien séjour en Algérie lui est resté le regret d'avoir trop peu sondé les âmes, d'avoir été surtout curieux des aspects : entre le voyage d'Algérie et le voyage des Indes, il y a le mûrissement de l'âge et d'une longue série d'œuvres, il y a l'intervention grandissante de l'homme méditatif, moins de désir de se jeter en virtuose superbe au-devant de tous les motifs qui s'offrent, plus de volonté de comprendre le profond, de choisir, de ne peindre que l'essentiel.

Tout ceci ne sera point inutile pour préciser la leçon d'une semblable exposition. Elle est un des grands faits d'art de l'année : partout on s'empressera de la décrire dans le détail, et de la commenter avec le respect minutieux dû à une importante manifestation d'un homme dont personne ne conteste plus qu'il soit une des trois ou quatre figures glorieuses et représentatives de l'art national devant l'Europe. A chacun de choisir sa tâche : et plutôt que d'ajouter simplement une note au juste concert d'éloges, ou de n'examiner qu'en soi l'œuvre réunie à la galerie Petit, je préférerai rechercher le sentiment intime de cette œuvre, et la situer dans l'évolution entière de l'artiste et de l'homme.



LES PLEUREUSES, PRÈS DU LAC D'OUDAIPOUR

Quelque belles que soient ces visions brûlantes et frémissantes, elles sont mieux qu'un spectacle d'exotisme offert par un maître à notre curiosité visuelle, et leur intérêt capital est encore dans leur auteur lui-même. Je ne puis l'effacer derrière ses toiles : c'est sa pensée qui m'attache et que j'y recherche ; c'est le trouble ressenti par cette nature infiniment impressionnable, intelligente à un degré inconnu de tout peintre actuel ; c'est la façon dont cet esprit aigu, lucide, malléable, se passionnant à assimiler, s'irritant de toute nuance rebelle à l'analyse, a confronté ses méthodes au mystère morne d'une race entre toutes hermétique. Lutte étrange, où pour se secourir lui-même le peintre s'est fait écrivain ! Aucune des œuvres exposées ne sera, pour dire ce conflit de l'intelligence européenne et du mutisme oriental, précieuse et significative au degré de ces admirables carnets de voyage où l'écriture fébrile, menue, incisive et capricieuse comme un griffonnis d'eau-forte, envahit les croquis, les ébauches aquarellées, ces carnets que les intimes ont vus, et où la double pensée écrite et peinte s'exalte, où l'on surprend le travail immédiat du cerveau assailli d'intuitions, cherchant à fixer, à synthétiser, avec des raccourcis magnifiques, des trouvailles enthousiasmées et des hésitations plus intéressantes encore...

Beaucoup ont dû penser que M. Besnard, pour qui n'existe aucune impossibilité technique, partait dans l'Inde en grand peintre, pour y exécuter avec ampleur et sérénité une série de beaux tableaux composés, et y majorer d'un ton suprême les éclatantes harmonies de son œuvre antérieure. Pour un Delacroix imaginant l'Orient et le pei-



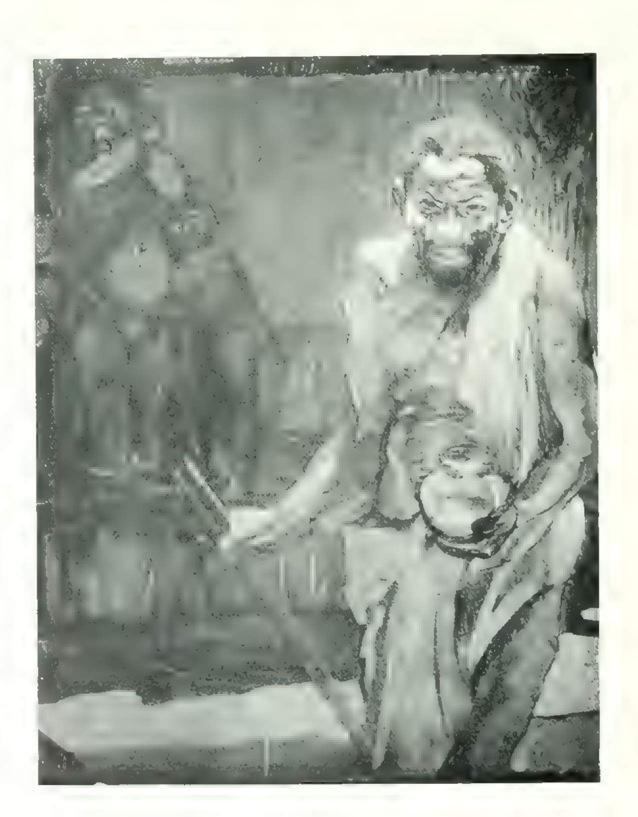
UNE DANSEUSE A DELHI

l'eussions cru sur parole : que de peintres en eussent profité ! Il nous confie ses doutes, il nous laisse mesurer l'immensité d'un monde qu'il n'a pu que pressentir avec les antennes d'un esprit sagace, il ne nous dit pas tout, mais il ne nous ment sur rien, et ce qu'il a pu retenir, indiquer, dérober, est d'une sincérité qui émeut. L'homme des grandes œuvres savantes s'est, dans l'Inde, refait jeune, inquiet, a tout oublié, a recommencé à apprendre la peinture sur place, avec un regard neuf et une main qui hésite, ne craint pas la faute ni l'inachèvement, n'est que l'instrument d'un esprit acharné à deviner — et c'est cette modestie qui rend cet ensemble si beau.

Ce qui y frappe d'abord, et ce qui a frappé M. Besnard lui-même, c'est la plasticité. Non ! Malgré la rutilance des rouges, la crudité des soleils meurtriers, la fascination des ombres diffuses où se fantòmatisent les figures, ce n'est pas la lumière qui a ici séduit et détourné l'artiste. Il ne faut pas s'attendre à une réalisation de cette erreur que chacun de nous garde en son esprit, touchant l'Inde : un paroxysme de couleurs sonores, une assourdissante apothéose d'opéra, une pyrotechnie inouïe, voilà ce qu'évoque pour les profanes que nous sommes le

gnant avant de l'avoir vu, l'écriture, d'ailleurs admirable, était une dérivation de l'esprit et une confidence privée : pour un Fromentin retenu picturalement par d'incurables timidités disciplinaires et beaucoup plus compréhensif que sensible optiquement, l'écriture était une consolation mélancolique. Mais les notes tourmentées, cursives, ardentes, d'où sont sorties les pages du *Figaro*, sont — et on ne le comprendra pleinement qu'en voyant les carnets de M. Besnard — inséparables de son œuvre dessinée, et il nous faut, après l'exposition, le livre qui les réunira : ainsi seulement le véritable sens de ce voyage sera-t-il révélé. Il y a une grandeur singulière dans cet appel fait par le maître coloriste à la magie abstraite du mot, dans cet aveu perpétuel de scrupule fait par un homme qui pouvait tant dans son art.

Ce n'est pas un triomphateur sûr de soi qui est allé là-bas pour voir, vaincre, et revenir se faire admirer ayant appliqué sa technique à des thèmes inédits : c'est un homme habitué à nos plus secrètes façons de sentir et de penser qui revient d'affronter un peuple de mutisme et d'énigme. Il pouvait inventer, machiner, nous



TYPE DE MENDIANT

seul nom de ce formidable pays. Et pour beaucoup d'entre nous, le fait que M. Besnard allât peindre aux Indes était la promesse implicite des plus violentes orchestrations de la couleur, l'irruption d'un Richard Strauss de la palette dans la grise modernité de nos Salons, dans, même, la virulence de nos impressionnistes soudain décolorés auprès... La vision de M. Besnard a été tout autre.

La lumière n'y est point un éblouissement, une exaltation : égale, impassible, fataliste dirait-on, elle est morne, elle est un élément de torpeur et de mort, elle est affreusement triste, elle fait comprendre que s'il y a un mystère dans l'ombre, il y en a un non moins redoutable et total dans la clarté absolue, immuable, dense, écrasante. On ne l'admire pas, on en souffre : ceux qui s'y meuvent ne s'y intéressent pas avec nos préoccupations d'artistes, ils ne sont que les formes d'argile qu'elle cuit ou dissout par sa torride et féroce irradiation — et ce sont avant tout des formes que M. Besnard a vues et étudiées. De cette lumière ne naît nulle joie lyrique, mais une intense, une intolérable mélancolie, une résignation farouche. Plastique et tristesse, voilà les deux traits essentiels de cet ensemble.



RIVE DU LAC A OUDAIPOUR

A la plastique, M. Besnard revient sans cesse en ses écrits : l'idée de vivre enfin au milieu d'un peuple nu, pour qui la nudité est naturelle, le hantait dès la préface de ses articles, page délicieuse où l'artiste supposait son voyage avant de le vivre. Mais cette idée l'avait occupé bien auparavant, dès l'Algérie où, admirant déjà l'ordonnance des draperies vivantes sur des Arabes habitués à



CROQUIS



CROQUIS

dormit avec elles, il supputait tout ce que l'habitude libre du nu en plein air pourrait inspirer de notions nouvelles à un peintre européen. C'est donc encore plus en dessinateur j'allais dire en sculpteur qu'en coloriste qu'il a vu et travaillé, en usant de ce grand beau dessin en mouvement où il excelle, et qu'il définit par ces hachures rapides et accumulées dans le sens du plan qui lui sont spéciales, et sont classiques pourtant puisqu'on les retrouve dans les préparations de La Tour. Cet amour du dessin gardant son rang expressif suprême malgré toutes les audaces de la couleur, c'est le trait qui a isolé l'artiste, dès le début, des impressionnistes, et jamais la plus vive sensualité chromatique ne fit fléchir en lui cette armature du dessin. Ici, c'est le modelé qui fait tout, comme il s'imposant déjà dans certaines toiles antérieures, telles baignades au lac d'Annecy par exemple, avec leurs nus amoureusement caressés dans l'enchantement de l'eau soleilleuse et bleue : à préciser, dans l'eau du Gange où plongent des marches, les groupes féminins accomplissant les ablutions rituelles, le modelé n'est pas autrement appelé, mais avec plus de largeur sommaire, de brusquerie dans l'accent, de désir tout statuaire d'exprimer par les volumes. Rien de plus intéressant que de retrouver en toutes ces œuvres les diverses manières de l'artiste au cours de sa vie : il l'a recommencée en quelques mois, essayant tout pour aborder un monde nouveau, mais se corrigeant lui-même, et gardant sous la recherche anxieuse l'énorme apport d'une longue expérience, redevenu élève sans cesser d'être maître.



ANTIQUAIRE MUSULMAN A DELHI (FACE ET PROFIL)

Et on ne retrouve pas moins, là, sa constante tendance au tragique contenu, au pathétique quotidien : ce qui l'a retenu et enserré dans une émotion humaine plus que picturale, ce ne sont ni les paysages ni les monuments, ce sont les créatures. Rien à ses yeux, ni le fabuleux passé, ni les fastes évanouis, ni la nature géante peuplée de fleurs et de monstres, ni l'armée formidable des dieux, ne lui a paru plus secret, plus troublant, plus indéchiffrable que le premier venu de ces êtres souples et taciturnes dont la nudité mince remuait sous l'éter-



CROQUIS



CROQUIS



LES TROIS DANSEUSES DE JODHPUR (AVANT ACHÈVEMENT DU TABLEAU)

nelle et fatale clarté, et dont le fatalisme hautain s'alliait à « l'insensibilité de l'azur et des pierres. » La difficulté de comprendre ces créatures dont l'unique espoir est la certitude du néant surpassait pour lui toutes les difficultés matérielles, si sérieuses pourtant : la quasi-impossibilité de s'isoler dans une multitude curieuse, obstinément attachée aux pas de l'artiste, empêchant par sa présence même de reproduire aisément le spectacle qu'elle est ; les défiances, les interdictions rituelles, l'invisibilité des femmes dans l'Inde du Nord ; l'éblouissant désarroi de

l'esprit et des yeux se demandant vainement que choisir dans ce monde effarant de nouveauté, essayant d'éliminer sans rien perdre ; le découragement enfin de sentir que quelques mois d'attention intense ne sont rien dans l'envisagement d'une race et d'un pays colossal. Dans cette confusion de sentiments et d'impressions l'artiste n'a été guidé que par une notion essentielle, qui était déjà en lui : la compréhension du panthéisme, telle qu'il l'affirma jadis dans la décoration de l'amphithéâtre de la Sorbonne.


DANSEUR HABILLÉ EN FEMME, PENDANT LES FÊTES DU LANGAR, A HYDERABAD (TABLEAU A LA DETREMPE)

C'est ce fil qui l'a dirigé dans ce labyrinthe ; c'est à cette idée qu'il a demandé l'explication de ce qu'il voyait partout, à Kandy, à Bénarès, à Agra, à Jeypoore, à Delhi, à Oudaipour, dans les temples d'Anouradhapoura, à Madura comme à Trichinopoli, à Tanjore, à Madras ou à Hyderabad. En tous ces lieux magiques et mélancoliques, c'est l'idée panthéistique qu'il a retrouvée et exprimée dans les visages de ses modèles, comme il l'avait déjà exprimée sur les faces des personnages créés à Paris par son imagination, et ainsi, tout en affrontant une civilisation inconnue, l'Européen y a vérifié ses songes, y a affermi son sentiment intérieur. Par là son voyage aux Indes n'est ni un caprice ni un hors-d'œuvre dans la vie de M. Besnard, mais [illegible] nécessaire, et en quelque sorte un contrôle de soi.

Cette idée avait inspiré à ce colo[illegible] somptueux, à ce [illegible] du faste et de la [illegible] ses pages [illegible] autant [illegible] et aidé à la révélation des régions nos[illegible] de son esprit : car il y a deux Besnard parallèles [illegible] tout [illegible] est [illegible] que de l'un d'eux. C'est le second qui, dans l'Inde, a prévalu, contre l'attente de ceux qui n'espéraient que de la belle peinture éclatante, que de beaux mirages chromatiques. Il a surtout pu travailler dans l'Inde du Sud : il a expliqué combien, au point de vue strictement pictural, celle-ci, par le violent conflit des ombres et des lumières, évoque Rembrandt, tandis qu'au Nord s'impose le souvenir des clartés étales de Véronèse ou de Tiepolo. Toute cette exposition est dramatique par l'évocation de Rembrandt : les tonalités les plus brûlantes y signifient des sentiments, l'ombre y est capitale, on ne s'y arrête point aux prestiges de la couleur pour la couleur, on y est obsédé par une impression toute psychologique, l'exotisme n'y est point un vain motif de curiosité, mais une brusque révélation d'âmes. On y sent que l'homme, autant que l'artiste et plus encore peut-être, a été frappé par la grandiose désespérance de ces millions de pessimistes recueillis dans l'attente du non-être, dans le refus de la vie, et s'étant créé un univers tout de formalisme symbolique, une mysticité dont l'aspiration ne va point, comme celle du christianisme, vers une résurrection éternelle, mais au contraire vers une dissolution infinitésimale.


CROQUIS

Cette croyance terrible unifie les expressions de toute cette foule pourtant divisée en castes jalouses : nous ne percevons pas ici les infranchissables orgueils, les rites qui séparent ces êtres. Ils nous apparaissent réconciliés par la même certitude de l'anéantissement dont se repaît leur âme glaciale.

L'art moderne n'a atteint à aucun tragique supérieur à celui de quelques-unes de ces figures de pleureuses : il n'a pas davantage dépassé

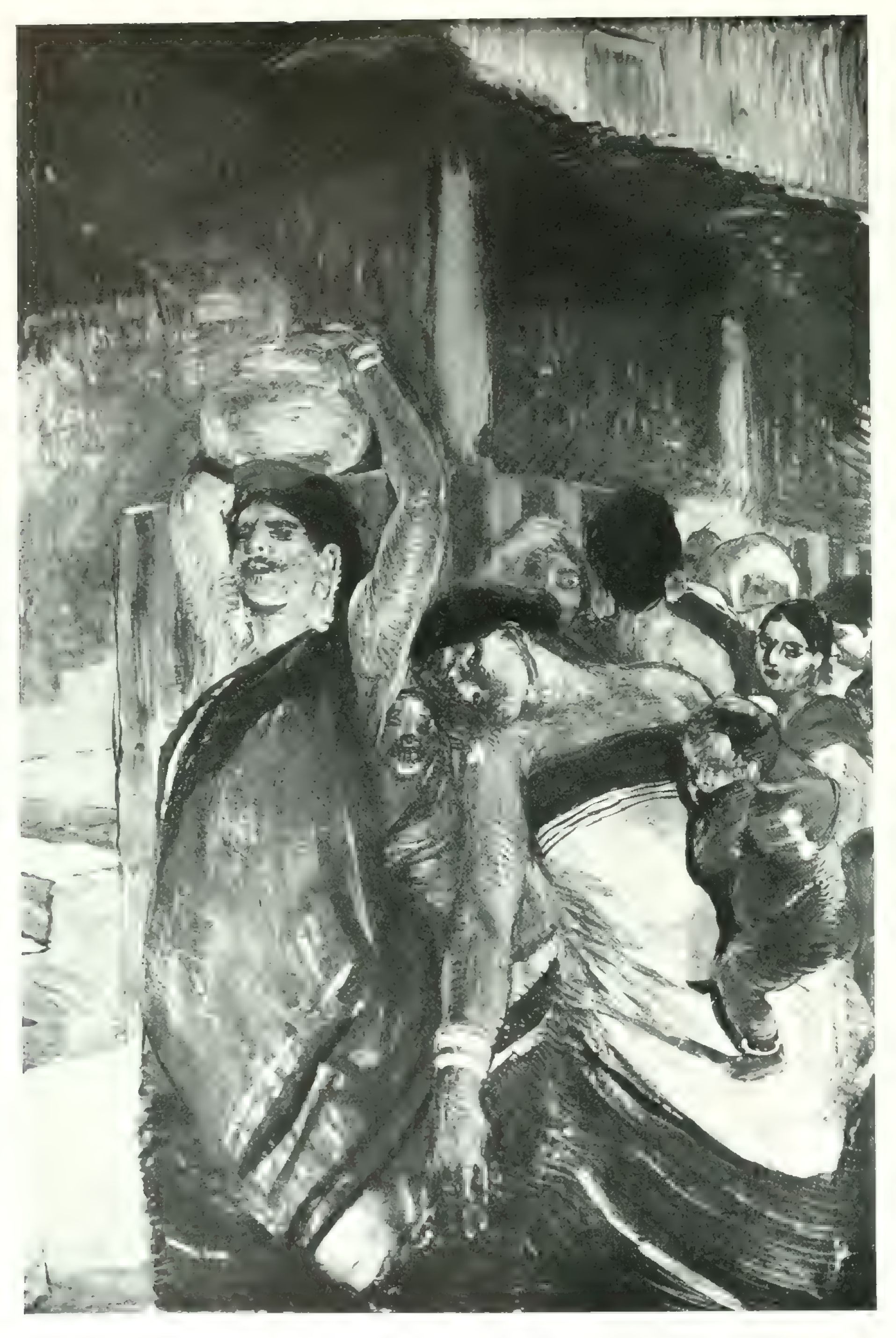




RENTRÉE D'UN TROUPEAU DE ZÉBUS SUR LA ROUTE DE FATEPUR-SIKRI, A AGRA

l'étrangeté fascinante d'un tableau comme cette *Danseuse au masque jaune* (qui est d'ailleurs un homme grimé), et où M. Besnard, dans la frénésie d'une indication rapide et haletante, a résumé tout son génie de coloriste, et mis toute sa hardiesse de caractériste. Page admirable pour les peintres, mais tout autant pour les historiens et les poètes, par la richesse des rêves qu'elle suggère, par la sauvage beauté de ses aspects ! Et non moins admirable le surgissement, sous le soleil féroce, de ce *Vieux brahmine de Madura* qui s'avance, impassible, nu et blanc, sur un fond somptueux où se devine l'architecture immobile et vivante des formes d'une foule. Ce sont là, comme le faisait récemment remarquer M. Pierre Mille avec son autorité de grand voyageur et de grand écrivain, des synthèses qui, par la vertu de l'art du peintre, résument et surpassent les descriptions et les renseignements ethnologiques de bien des livres. Et dans les notes elles-mêmes de M. Besnard on ne trouve rien de pareil : l'écrivain s'est tu pour laisser agir le seul génie de la couleur, langage ici plus efficace et plus décisif.

D'autres tableaux, outre d'étonnantes esquisses comme celles du *Lac d'Oudaipour* ou de la *Procession du Langar*, toiles de lumière et de vie — d'autres tableaux se limitent plus spécialement à l'intérêt plastique. Ce sont ceux où M. Besnard s'est plu à modeler harmonieusement les corps des Hindoues, à les montrer nues dans le Gange, à grouper en bas-reliefs polychromes les attitudes charmantes de leurs galbes graciles ; combien Flaubert et Delacroix eussent été heureux de certaines magnificences, de certains triomphes dont on s'émerveillera ici gestes : des *Femmes de Madura* exaltant, pourprées et dorées dans le soleil, les vases soulevés par leurs bras parfaits, danseuses de Tanjore mimant avec une fureur silencieuse on ne sait quel rite millénaire, ou s'épanouissant dans les pétales vermillonnés de leurs jupes comme d'invraisemblables fleurs, dressant des masques aux yeux enfantins et sauvages, aux narines illuminées de la scintillation d'un large anneau, femmes juchées sur des bœufs et passant dans l'éblouissante lumière qui incendie leurs



UNE RUE A MADURA

costumes écarlates, enfants joueurs, canéphores diaprées de reflets, groupes misérables prostrés sous le soleil ! De telles études, bagages luxueux d'un voyageur assez riche pour extérioriser les trésors de ses souvenirs, sont plus directement dues au Besnard que nous connaissions : il a pu, pour les faire, s'isoler du grouillement bariolé et avide, se réjouir de la profusion des tons, satisfaire à sa passion du nu, improviser dans la belle liberté de la touche qui miroite et du trait qui s'élance. Mais il en faut toujours revenir au thème souverain de cette vaste symphonie, ténébreuse malgré tant de rouges : le fatalisme est devant nous, incarné dans une humanité à laquelle rien de nous ne s'adapte, et dont la transcription du grand peintre, après tant de livres de savants et de romanciers, ne peut que nous signifier plus profondément la volonté de mystère, l'incompatibilité hermétique. Nous faire une conception claire de l'Inde serait démentir son panthéisme innombrable, car on ne définit point un monde où tout est rites, et signes de signes, et où tout est une architecture de mirages sur une espérance de néant.

C'est cette sensation générale d'une humanité à jamais insolite et interdite, dont ses maîtres se servent sans la pouvoir comprendre comme nous nous servons de l'inconnaissable électricité, c'est cette sensation de toute une mentalité anormale et comme fluidique qui est donc la raison dernière de cette exposition. Malgré les magies du talent et la magnifique ingéniosité du peintre, c'est une notion abstraite et troublante qui s'impose au souvenir. M. Besnard a rencontré enfin, vivants, les êtres dont son intuition peuplait jadis ses compositions

allégoriques : et c'est la mélancolie qui est née de cette lumière. Sans doute l'artiste ébloui s'est-il promis de recommencer le voyage, d'aller au Nord, d'accorder cette fois plus d'importance à l'étude de la flore, de la faune, de l'architecture, et de contenter ses tendances de décorateur. Mais ce voyage-ci n'a été consacré qu'à la créature extatique et triste : c'est elle qu'a trouvée le visionnaire d'Europe qui, rêvant au départ, en une page heureuse, supposait l'homme nouveau qu'il allait découvrir. « Mon imagination lui assigne pour domaine une improbable contrée où, tantôt sur un fond de fleurs gigantesques, tantôt à même l'or du couchant, ou bien encore sur la rive de quelque lac noir fleuri de lotus, il se détache, lui, le roi de tout cela, vêtu avec une somptuosité féminine. Car, viril entre tous, il apporte pourtant dans sa parure un luxe qu'ici nous ne consacrons qu'aux femmes. Etre étrange et pourtant harmonieux, inventeur de symphonies, musicien dont l'instrument est la couleur, je te convie depuis bien longtemps à mes féeries intimes, et tu as un nom dans mes rêveries. Homme par les passions, femme par la parure, je t'appelle l'Homme en rose. »

Il y a ici toute la distance du rêve à la réalité. Une seule œuvre peut-être respire la joie sans mélange, ce *Lac d'Oudaipour* pareil à un songe de Turner où une architecture d'opale et de perle se dissout dans une irradiation saphirine, où les arbres géants et les éléphants donnent l'impression de la force pacifique dans la majesté d'une immuable nature. Partout ailleurs se décèle, s'affirme ou se travestit sous la bigarrure des costumes l'âme désespérée de « l'homme en rose » — et c'est une des plus attachantes significations de cet ensemble d'œuvres, né du premier, du redoutable contact d'un grand artiste européen avec l'immense énigme de l'Inde.

CAMILLE MAUCLAIR.

Photos Vizzavona



L'ARTISTE DANS SON ATELIER, A TALLOIRES (SAVOIE)

Cassel

LE « MARMORBAD » ET L'ORANGERIE

Le Bain de Marbre de Cassel



[illegible]
FEMME DU LANDGRAVE

Pour n'être pas aussi pur que le XVIIIe siècle français, le XVIIIe siècle allemand garde cependant, et jusque dans ses exagérations, quelque chose d'aimable et de délicieux, que la patine de l'âge adoucit encore. Baroque si l'on veut, rococo même parfois, mais de tant de marbres versicolores et de stucs compliqués, de tant de nus alanguis et de draperies inutiles, de cette surcharge de ce décor, de cette emphase émane un charme très particulier auquel on peut se laisser aller sans honte. De délicats esprits n'ont-ils pas tenté la réhabilitation de cet art injustement décrié ? Ils eurent raison. Car, malgré une ornementation excessive et gratuite, il a gardé les qualités essentielles du XVIIIe siècle français dans sa pureté, c'est-à-dire la grâce, le goût, la mesure architecturale, une constante aménité et comme un optimisme candide et volontaire.

Une des plus parfaites œuvres qu'il ait produites, c'est bien ce Bain de Marbre (Marmorbad), que le landgrave Carl de Hesse fit construire entre 1720 et 1728 et dont nous reproduisons ici quelques vues caractéristiques.

Ce prince, lors d'un voyage en Italie en 1700, s'enthousiasma pour l'antiquité, à tel point qu'il rêva de faire chez lui, dès son retour, quelque chose de propre à faire revivre pour lui ces inoubliables souvenirs. Ceci explique sans doute la qualité toute particulière de l'architecture et de la décoration du Marmorbad. Le style ne peut pas en

être évidemment celui de l'antiquité (trop de traditions se sont perdues, trop d'habitudes nouvelles de vie ont été prises, et on ne peut sortir tout à fait de son temps), mais on y distingue un accent plus juste que dans les constructions allemandes contemporaines, une pureté de lignes mieux observée, bref moins de surcharges et plus de légèreté. Cette longue Orangerie, à part les statues qui la somment, ne vous rappelle-t-elle point le grand Trianon avec ses hautes fenêtres cintrées, sa belle terrasse et l'ensemble de ses proportions ? Au fond, le Marmorbad lui-même, plus petit, carré, très sobre, ressemble assez au Petit Trianon. Et, de toutes les copies qui furent faites de Versailles par les princes d'Outre-Rhin, voilà bien la moins approximative, et précisément parce qu'elle ne passa point par l'intermédiaire français, et tenta de rejoindre directement l'inspiration gréco-romaine en s'accommodant des altérations, pour ainsi dire nécessaires, dues à l'époque. Chose assez curieuse, le landgrave fit, dans ce même voyage, connaissance du sculpteur à qui plus tard il confia la décoration intérieure de son monument. Si l'on veut bien observer qu'entre cette époque et le moment où il commença à bâtir, il s'écoula vingt ans, on devra reconnaître à ce prince une certaine persévérance dans ses projets artistiques. Qui sait si ce n'est point à cette patience, aux difficultés de toutes sortes qui durent ajourner à ce point la réalisation, que le monument dut sa perfection ? Certes, édifié à la hâte et dans



VÉNUS ET L'AMOUR

le premier moment d'enthousiasme, il n'aurait pas possédé cette eurythmie.

L'artiste en question était de chez nous. Étienne Monnot, né à Besançon et établi en Italie et qui y travaillait. Le petit guide allemand de Marmorbad nous fait remarquer non sans ingénuité qu'on « reconnait dans toutes ses œuvres le soin de respecter une grande décence, ce que l'on doit apprécier tout particulièrement chez un artiste français de son temps ». Je trouverais plus juste de dire que cette décence est naturelle aux Français de son temps, et qu'elle les préserve précisément de toute grossièreté dans la liberté. Mais, plus volontiers que décence, j'appellerais bon goût chez Étienne Monnot cette incorruptible faculté qui résiste à tout, même à l'influence évidente, fatale, ambiante si l'on peut dire, du chevalier Bernin. Certes, il l'accepte : ses nuages, ses draperies, ses chevelures, ses accessoires sont d'un italianisme un peu décadent mais, sans le vouloir, et par la seule force de son talent, sans doute inconscient, il se différencie du redoutable homme à la mode par des qualités moins apparentes mais plus profondes : ses nus sont légers, justes, bien composés, nul étalage de force dans la musculature masculine, nulle mollesse inutile pour caractériser la grâce féminine. Regardez les deux hauts-reliefs que nous reproduisons. Laissons au Bernin ces rochers de théâtre, ces monstres et ces accessoires en carton-pâte, ces nuages de chapelle jésuite. Mais déjà la draperie ne lui appartient plus tout à fait. Et le reste plus du



LA MÉTAMORPHOSE D'ARÉTHUSE (HAUT-RELIEF)

tout. Le joli geste que celui avec lequel Aréthuse confie sa main à Diane qui vient de la délivrer ! Comme elle est svelte et pèse peu ! Et comme Alphée aurait peu besoin d'être repoussé par ce petit amour en courroux ! Il accepte si gentiment sa défaite. Qu'elle est délicate, la main de Persée soutenant la jambe d'Andromède tandis que, de l'autre, il la délivre ! C'est bien cela, la décence dont parle le livret allemand. Nul doute qu'elle ait séduit un souverain qui souhaitait pour orner sa demeure autre chose que les grivoiseries qu'il taillait à un Louis XV finissant.

Au moment où il le connut, Etienne Monnot avait déjà terminé quelques statues de celles qui ornent le Marmorbad : *Léda et le Cygne*, *Bacchus jouant avec un petit Faune* (1692), *Le Supplice de Marsyas*, *L'Éducation de l'Amour par Mercure* (1698). Ceci suffirait à prouver que le landgrave fit au sculpteur une proposition analogue à une commande. Mais ce qui ne permet plus d'en douter, c'est que les hauts-reliefs datent tous de 1720. Or, il est impossible qu'ils aient tous été conçus en un an. Il faut donc qu'on les ait exécutés dans l'intervalle, et certainement en vue d'une destination décorative. Si nous ajoutons à cela que la *Vénus* (ici reproduite, et dont on remarquera l'admirable et pur profil, la voluptueuse et chaste jeunesse, la grâce maternelle) date de 1708, le *Narcisse* et la *Latone* de 1712, le *Faune* et la *Bacchante* de 1716, *Pàris avec la pomme d'or* de 1720, il est facile de conclure que le landgrave, séduit par les premières statues déjà achevées, conçut le projet d'un palais où elles pussent trouver place, le mûrit en compagnie du sculpteur, lui fit la commande d'un certain nombre de bas-reliefs et de statues que compléta, en 1720, après l'achè-



LA DÉLIVRANCE D'ANDROMÈDE PAR PERSÉE (HAUT-RELIEF)

vement de la construction et sur place, le décorateur français.

Le Marmorbad se compose intérieurement de deux parties : un enfoncement qui est le bain lui-même, séparé du reste par quatre colonnes et entouré d'une superbe grille en fer forgé ; et la salle proprement dite, symétrique et symétriquement décorée : quatre murs couverts chacun de deux hauts-reliefs et les recoins et niches ornés de douze statues à peu près de grandeur naturelle et en marbre de Carrare.

Outre les hauts-reliefs que nous avons déjà cités, il faut nommer : *La Célébration des noces de Bacchus et d'Ariane. La Métamorphose d'Actéon. La Métamorphose de Daphnis. La Naissance de Vénus. Diane maudissant Calisto. L'Enlèvement d'Europe par Jupiter.* Les cheminées sont surmontées des médaillons du landgrave et de sa femme. Travaillée avec un soin exquis, la voûte de la salle de bain est divisée en huit compartiments : quatre grands avec les Éléments, quatre petits avec les Saisons. Chaque compartiment est en marbre de Carrare et l'arrière-plan en marbre de couleur a été exécuté sur un plan voûté. L'ouverture donne sur une belle peinture de Christoph Hoechfeld représentant l'*Aurore*, et dont le cadre est rehaussé de petits amours sculptés à même le bois.

Comme on le voit, c'est dans Ovide que l'artiste

a choisi, presque toutes ses inspirations. Il faut reconnaître d'ailleurs une concordance parfaite entre l'imagination gracieuse du sculpteur et la manière dont Ovide a compris les mythes antiques. Ne demandons ni à l'un ni à l'autre un sens approfondi des symboles ou quelque accent religieux. Ils reflètent bien chacun leur siècle : celui d'Auguste n'est-il pas un dix-huitième siècle anticipé pour son amour du plaisir, son sentiment de la joie de vivre et de la légèreté, pour son charme tout féminin. Le sculpteur français a merveilleusement compris l'élégiaque latin : il ne l'a ni diminué ni dépassé. Mais, pour un palais de bains tout de luxe et de bonheur des yeux, il a adapté à la perfection ses qualités de modération et de grâce. Les scènes qu'il évoque dans cette paradoxale et versicolore maison de marbre ont une fraîcheur d'idylle païenne, avec je ne sais quoi de féerique et une décence ravissante.

Jean Méryem.



LE LANDGRAVE CARL DE HESSE (MÉDAILLON)

III

LE SEIZIÈME SIÈCLE — ALBERT DURER

Il y eut, dans l'art allemand, un moment unique : les forces du passé étaient encore vivaces, les âmes étaient ingénues, la foi religieuse était spontanée, le peintre était un artisan probe ; et, en même temps, des forces véhémentes surgissaient, le besoin de savoir s'imposait impérieux, l'esprit de doute et de critique s'insinuait dans les consciences et l'artiste commençait à soupçonner qu'il s'élevait, par son œuvre, au-dessus de ceux qu'absorbent les soins matériels de la vie. Albert Dürer a vécu durant ces heures où un monde ancien disparaissait devant un ordre nouveau. Il a, par le miracle du génie, uni des tendances en apparence inconciliables ; il a pénétré au plus profond de l'âme allemande ; éminemment germanique, il a, par un autre prodige, souvent rejoint l'universel.

On n'attend pas de nous, en ces quelques pages, une étude complète d'un si exceptionnel esprit ; tout au plus nous est-il permis de rappeler quelques-unes des raisons que nous avons de l'admirer.

La vie de Dürer fut peu mouvementée. D'origine hongroise, il naquit en 1471 à Nuremberg et grandit dans cette ville dont nous connaissons l'activité artistique intense. Fils d'un orfèvre, Dürer fit l'apprentissage du métier paternel ; il y prit l'habitude des belles matières, du travail précis et aussi d'une ornementation fouillée. Puis, quand sa vocation de peintre se fut décidée il entra dans l'atelier de Michel Wolgemut, artiste médiocre qui lui transmit la science de l'école franconienne : il dut assister à la création de l'autel Peringsdorffer. Le portrait de son père (1490), sa propre effigie (1493), image limpide et raffinée, attestent l'éclosion précoce de son originalité et de son génie. Il termina ses études par un voyage à Colmar (1492) ; il voulait rendre hommage à Martin Schongauer qui, déjà, par ses estampes, était son maître d'élection. Il n'eut pas le bonheur de le voir, mais il admira ses œuvres peintes. Martin Schœn agit profondément sur sa sensibilité et son interprétation des thèmes religieux. Dürer passa à Bâle et fit une première excursion dans le nord de l'Italie. Ému par les paysages des vallées alpestres ; il les nota dans des aquarelles ou des dessins à la plume si fidèles qu'ils ont permis de retrouver les étapes de son voyage.

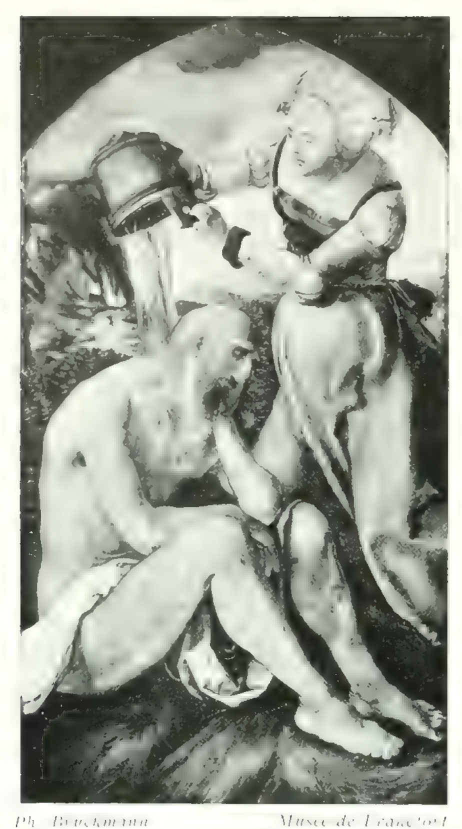


Musée de Cologne

ALBERT DURER

MUSICIENS DONNANT UNE AUBADE A JOB

Rentré à Nuremberg en 1494, il s'y mariait presque aussitôt. Les seuls incidents de sa vie furent désormais deux voyages. L'un à Venise (1505-1506). Il allait protester contre les agissements de Marc Antoine qui éditait de véritables contrefaçons de ses gravures et il espérait aussi trouver des clients parmi ses compatriotes établis au bord de la lagune ou parmi les italiens eux-mêmes. Il écrivit, de Venise, à son ami et protecteur, l'humaniste Pirkheimer, quelques lettres où il narrait, sur un ton libre et humoristique, les incidents de son séjour. Tout d'abord, les peintres italiens, tout en l'accablant de compliments et de protestations d'amitié, lui témoignèrent de la méfiance et de la jalousie, seul Giovanni Bellini lui manifesta hautement son admiration ; mais, lorsqu'il eut achevé la *Fête du Rosaire* qui lui avait été commandée par la colonie allemande



Ph. Bruckmann — *Musée de Francfort*

ALBERT DURER — JOB

pour l'église de San Bartolomeo, l'enthousiasme fut universel, et ses confrères durent s'incliner devant son génie.

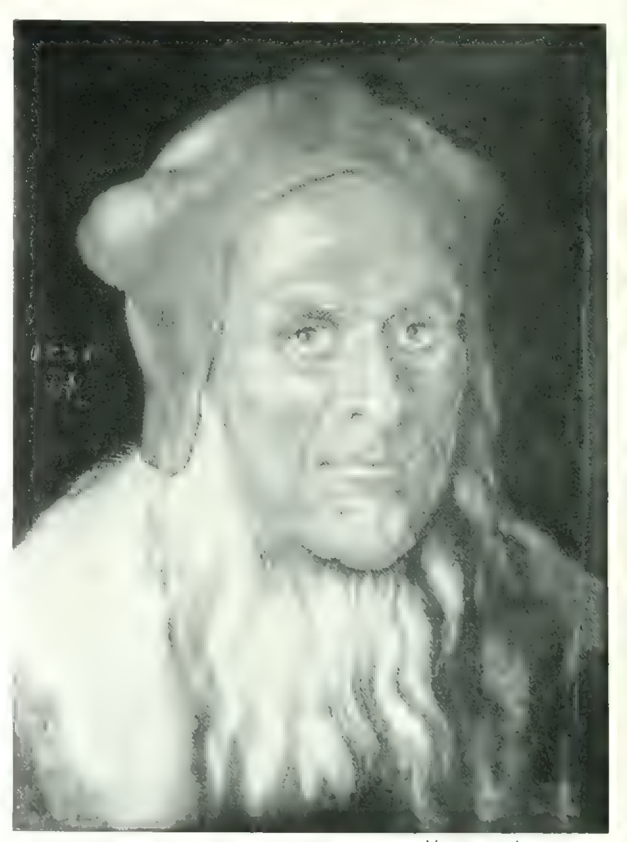
Bien des années plus tard, au lendemain de la mort de Maximilien, il partit en 1520 dans les Flandres pour solliciter de Charles-Quint la continuation d'une rente que l'empereur défunt lui avait allouée sur les revenus de Nuremberg. A Anvers, il fut fêté par la guilde des peintres, il visita Bruxelles, suivit Charles-Quint à Aix-la-Chapelle et à Cologne, traversa Bruges et Gand. Il revint à Nuremberg, s'étant lié d'amitié avec Quentin Massys, Joachim Patenier, Lucas de Leyde, ayant admiré villes, paysages et œuvres d'art et rapportant une série d'études, croquis et portraits, preuves de son insatiable et féconde curiosité.

Il vécut dans sa ville natale qui, semble-t-il, n'apprécia pas dignement son génie, d'une existence paisible et étroite, près de sa femme, compagne fidèle et ménagère économe. Les commandes de tableaux étaient rares et le soin que l'artiste portait à leur exécution les rendaient peu lucratives, mais il trouvait des ressources régulières dans la vente de ses gravures. Au reste il fut graveur, moins par nécessité que par prédilection, et doit sa célébrité à ses estampes bien plus qu'à sa peinture ; c'est par la plume ou par le burin que son génie en communion constante avec l'âme populaire, s'est le plus complètement exprimé ; tout en réservant l'examen de ses bois et de ses cuivres à une étude ultérieure, il nous est impossible de les négliger ici.

Le trait noir sur le papier suffit à Dürer pour traduire sa pensée totale ; son métier est minutieux, infiniment délié, la ligne incisive, décrit, avec une précision aiguë, les rides d'un front, les veines gonflées d'une main, les poils d'une fourrure, les nervures d'une feuille. Mais cette analyse sèche se subordonne à des ensembles puissants : l'épopée, la méditation, le drame, se manifestent avec une plénitude telle que ni l'œil ni l'esprit ne désirent au dessin aucun complément.

La couleur, au contraire, est un luxe et Dürer ne lui fait rien dire que le trait n'ait déjà préparé : il la pose presqu'en enlumineur. D'ailleurs il en varie souvent le système : la couleur âpre de l'*Hercule* du musée de Nuremberg, l'exécution minutieuse et riche de la *Trinité* de Vienne, les intentions vénitiennes de la *Fête du rosaire* montrent bien, par leur divergence, qu'il ne faut pas chercher là l'originalité de l'artiste.

Cette originalité réside moins dans ce que les



Musée du Louvre

ALBERT DURER — TÊTE DE VIEILLARD

yeux perçoivent que dans les pensées et les émotions qui nous sont suggérées; si poussée que soit l'exécution, elle nous donne encore l'illusion d'une précision plus grande et, d'autre part, cette écriture minutieuse qui devrait brider l'imagination et la tenir en lisière, lui ouvre des perspectives perpétuelles sur l'infini.

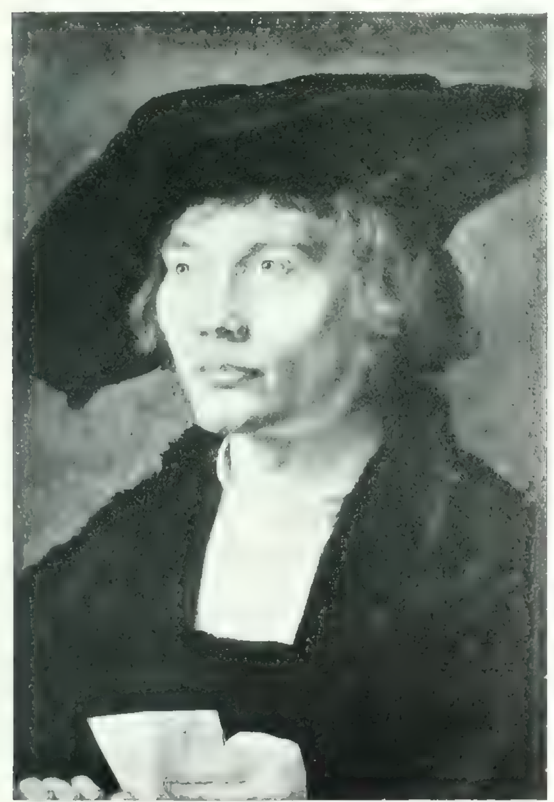
Peintre religieux, Dürer est capable d'ordonner avec magnificence un tableau d'apparat. *La Trinité* (1511) a une hardiesse et une simplicité ample de composition d'autant plus impressionnante que l'inspiration du détail est extrêmement libre et riche. *La Fête du rosaire* qu'il peignit à Venise en 1506, souligne la souplesse et la réceptivité de l'artiste qui se fait, par l'ampleur tranquille de sa toile, le rival de Jean Bellin. Mais, ni dans ces toiles, ni même dans l'*Adoration des Mages* de Florence (1504), la pensée religieuse de Dürer ne trouve vraiment à s'exprimer. Sa piété, semblable à celle de Martin Schœn, est humaine et familière : il faut qu'il nous montre la Vierge comme une mère, le Christ enfant comme un bébé, qu'il replace les personnages sacrés parmi des objets usuels, devant des paysages nationaux, qu'il efface ou subordonne



Ph. Braun — *Musée des Offices à Florence*

ALBERT DURER

PORTRAIT DE L'ARTISTE A L'AGE DE 26 ANS



Ph. Alinari — *Pinacothèque de Dresde*

ALBERT DURER

PORTRAIT DE B. VAN ORLEY

ce qui pourrait rejeter dans le lointain la scène qu'il veut nous rendre présente. La *Nativité* de l'autel Paumgærtner (1503) offre, ainsi que les madones gravées, cette révérencieuse bonhomie. Elle apparaît exquise dans un dessin rehaussé d'aquarelle, une *Sainte famille* (1509) au musée de Bâle. La Vierge est, sans doute, assise dans une loggia splendide de style classique, mais l'architecture est de la plus aimable fantaisie ; l'horizon s'ouvre sur un panorama germanique et, tandis que la Vierge feuillette son livre d'heures, que l'enfant joue avec un oiseau, que des angelots s'ébattent près de lapins et d'un panier de fruits, saint Joseph s'est endormi sur sa table devant sa chope vide.

Durer a été hanté par le drame de la Passion. Il l'a raconté en deux séries d'images par le bois et par le cuivre et, s'il n'a pu en peindre que quelques épisodes, il en a maintes fois retracé les péripéties dans des dessins très étudiés. Une suite de ces dessins tracés à la plume avec des rehauts de blanc sur papier verdâtre est célèbre sous le nom de la *Passion verte* (1504). Si l'on compare ces compositions à celles que les Allemands avaient jusqu'alors consacrées au drame sacré, on est frappé de leur sûreté et de



Ph. [illegible] — *Musée des Offices à Florence*

ALBERT DURER — L'ADORATION DES MAGES

leur sobriété : plus de gesticulations, plus de grimaces, les sentiments les plus violents s'expriment d'une façon mesurée, les foules pressées se groupent selon un rythme souple. Les costumes accentués, les uniformes qui nous paraissent étrangers ont été pris par Dürer dans la réalité immédiate, ils nous donnent une impression fausse de pittoresque que l'artiste n'a pas recherchée. Le sentiment demeure sincère et germanique : l'influence harmonieuse de l'Italie fait valoir l'inspiration sans la dénaturer. La piété de Dürer est grave et recueillie, il ignore les grands élans douloureux et tragiques que provoqueront chez Rembrandt visionnaire les spectacles de la Passion. Son intelligence reste calme, son œil ne s'hallucine pas et c'est d'un jugement sain qu'il prononce la glorification du Christ et la confusion de ses bourreaux. Cette émotion contenue se retrouve dans le *Christ en croix* (1506) du Musée de Dresde.

En 1498, Dürer, dans les planches grandioses de l'*Apocalypse*, avait semblé pressentir pour l'Eglise des temps nouveaux. Le caractère personnel, immédiat, de sa piété le prédisposait au protestantisme ; il prit parti, dès le début, pour Luther et fut l'ami de Mélanchthon dont il a tracé une expressive image ; mais il ne fit pas œuvre de polémiste religieux.

L'œuvre peint de Dürer ne nous initie pas aux méditations que lui inspirait l'obsession de la mort et nous permet à peine de soupçonner la façon dont cet ami des humanistes Pirkheimer et Erasme interpréta l'antiquité. Pourtant une *Lucrèce* (1518) nous montre qu'à certaines heures, l'antiquité ne lui fut, comme aux Italiens, qu'un prétexte à célébrer la beauté plastique. Au contraire l'*Hercule* de Nuremberg est l'élaboration originale et vivante d'un mythe, glorification de l'énergie virile qu'aucun emprunt archéologique ne vient refroidir.

L'amour de Dürer pour la nature, minutieux et synthétique, se devine dans une de ses plus



Ph. Braun — *Musée de Vienne*

ALBERT DÜRER — L'ADORATION DE LA SAINTE-TRINITÉ

célèbres gravures, le *Saint-Eustache* de 1504, mais, pour mesurer l'intensité de sa passion, ce sont ses dessins et ses aquarelles qu'il faut interroger. Il étudie les herbes, les fleurs, les animaux, avec une précision quasi-scientifique : on voit qu'il cherche à scruter la construction architecturale des formes, et le mécanisme de la vie. Par là, il a mérité d'être rapproché de Léonard de Vinci, et, d'autre part, l'attention qu'il porte aux animaux inférieurs : grenouille, cerf-volant, suggère la comparaison avec les japonais. Sensible à un iris ou à une violette, il embrasse aussi d'un regard dominateur des panoramas purs, il dessine à la plume ou lave des paysages. Entreprise singulièrement hardie et neuve. Le temps n'est pas encore bien éloigné où les tableaux germaniques avaient des fonds d'or, et hors de l'Allemagne même est-il, à ce moment, beaucoup de maîtres qui songent à fixer leur attention sur un coin de nature contemplé pour lui-même ? Si Dürer apparaît incapable de sacrifice, s'il veut exprimer les feuilles des arbres, les charpentes des maisons, en même temps que de vastes horizons, n'en soyons pas étonnés : nul ne l'a précédé dans la voie où il s'engage et Titien, quand il travaille

de son côte, à la création du paysage moderne, procède ou tâtonne comme lui.

Les paysans et les lansquenets dont Dürer a fait les héros de plusieurs estampes ne jouent dans ses œuvres peintes qu'un rôle de comparses. Ils assistent aux scènes de la Passion ; deux musiciens pittoresques donnent une aubade au malheureux Job. Mais Dürer ne songe pas encore à faire des tableaux de genre. Les bourgeois, ses mécènes, ne lui commandent que des tableaux religieux ou leur propre portrait et c'est sur la figure humaine que Dürer, peintre, est amené à concentrer son attention et son génie.

Peu d'artistes se sont tracé dans le portrait, un programme plus étroit que Dürer ; il n'en est aucun qui ait apporté en ce genre une plus haute ambition. Dürer limite son travail à la définition du masque de son modèle. Le plus souvent, il coupe sa toile à la poitrine ; tout au plus consent-il à présenter le torse et les mains. Parfois, au début, il ouvre derrière le personnage une échappée sur une campagne, mais il y renonce, par la suite, pour se contenter d'un fond neutre. En aucun cas, il ne songe à replacer comme Holbein l'individu parmi les objets caractéristiques de sa profession ou de ses études. Le costume même est à la fois très exact, significatif et subordonné ; il est arrivé, une fois, à Dürer d'exécuter un portrait comme un buste antique, arrêté à la gorge nue et ce portrait (Jean Cleeberger 1526) n'est pas une de ses productions les moins complètes. Il faut donc que le visage seul, que le pli ordinaire de la bouche, surtout que le regard, soient significatifs et Dürer leur demande de livrer la personnalité tout entière.



Ph. Braun — *Musée de Vienne*

LUCAS CRANACH — JUDITH



Musée du Louvre

LUCAS CRANACH — PORTRAIT D'HOMME

Il insiste tant que, dans les premières années, son examen a parfois quelque chose de douloureux : la figure est crispée, le regard a une fixité inquiétante, ainsi le portrait d'Oswolt Krell (1499) d'une sécheresse, d'une dureté et d'une force inoubliables. Par la suite, Dürer, sans jamais faire de sacrifice véritable, arrive à envelopper sa précision d'un sentiment plutôt que d'une exécution plus large et, au terme de sa carrière, l'effigie d'Hieronymus Holzschuher malgré la facture implacable donne une impression de liberté et d'ampleur.

Dürer a portraicturé l'empereur Maximilien, prudent et patient personnage. Le portrait peint (1519), conservé à Vienne, est superbe d'harmonie et de puissance. L'étude dessinée d'après nature, l'année précédente, et dont l'artiste s'est servi pour son tableau, est plus admirable encore par la brièveté et l'intensité de la notation. Il a



Musée du Louvre

LUCAS CRANACH — VÉNUS

représenter lui-même. Dès 1484, âgé de treize ans, il nous dit, dans un dessin, l'enfant ingénu et génial qu'il était, puis, après le portrait au chardon (1493), il se montre, en 1498, paré avec une élégance recherchée, jeune et beau, ouvert à la vie. Arrivé à la maturité, il se campe gravement devant nous dans une image définitive : calme et sévère, le regard droit, ses grands cheveux tombant en mille boucles sur ses épaules, il semble qu'il ait voulu exalter en lui-même un exemplaire parfait d'humanité. L'image est quasi-religieuse : elle respire un orgueil que la Renaissance vient de susciter, orgueil qui jamais ne fut mieux justifié. C'est sous cet aspect définitif que Dürer a voulu se représenter à nous, et, quand il a eu dépassé le stade culminant, il a cessé de se peindre et n'a pas consenti à une déchéance.

Si beaux que soient les portraits peints par Dürer, ils le cèdent, sans doute, encore à ses portraits gravés, et il nous est impossible de ne pas évoquer ici le souvenir des effigies sur bois, d'Ulrich Varnbühler, sur cuivre, de Pirkheimer et de Frédéric le Sage.

En 1515, l'empereur Maximilien fit éditer, pour son usage, un grand livre de prières et il fit représenté des humanistes, son ami Pirkheimer et Erasme, mais celui-ci avec peu de bonheur. Il a conservé la mémoire de son maître Wolgemut, de son confrère Van Orley. Il a surtout exprimé, avec autorité, les patriciens de Nuremberg, riches, intelligents, puissants, sûrs d'eux-mêmes, Hans Tucher et sa femme, Holzchuher, Jacob Muffel au masque glabre, administrateur réfléchi et méfiant (1526) et Hans Imhof (1521). Ce dernier pourrait être rapproché, comme témoignage sur toute une classe sociale, du portrait de Bertin l'aîné par Ingres.

Dürer n'a presque jamais peint de portrait féminin et c'est au bout de 27 ans de ménage, qu'au cours de son voyage en Flandres il s'est décidé à faire un crayon d'après sa femme. Pourtant il a exprimé avec bonheur la dignité tranquille de la riche et discrète épouse d'Hans Tucher. A Berlin un portrait de jeune femme exécuté avec une richesse et une délicatesse de coloris exceptionnelles unit des traits arrêtés, des formes solides presque lourdes au charme d'une expression de rêverie imprécise. Dürer avait, en 1490 et 1497, fait par deux fois le portrait de son père avec un visible attendrissement. Enfin, il a, à maintes reprises, pris plaisir à se



Ph. Braun — *Musée des Offices à Florence*

LUCAS CRANACH

SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME



Ph. [illegible] — Saint-Pétersbourg

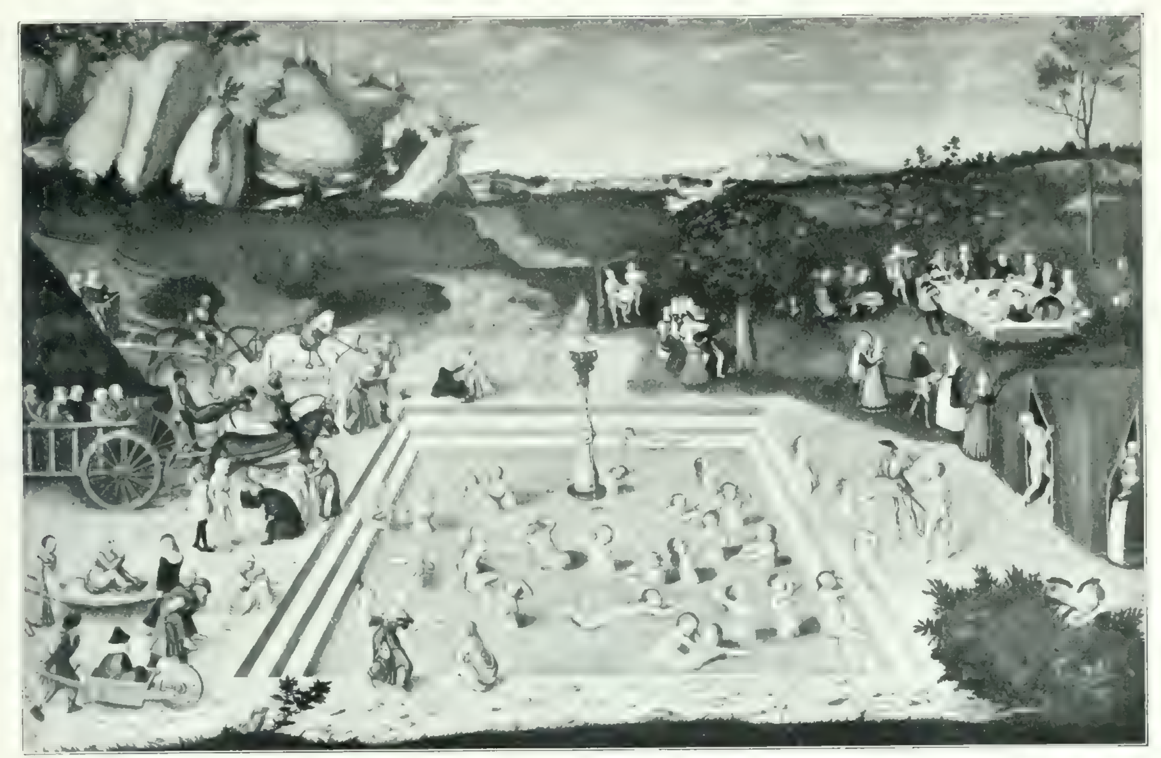
LUCAS CRANACH — LA VIERGE A LA GRAPPE

couvrir les marges de deux exemplaires de dessins à la plume par les artistes qu'il protégeait. Un exemplaire, conservé aujourd'hui à Besançon, fut illustré par Burgkmair, Baldung Grün, Hans Dürer, frère d'Albert, et par Altdorfer (?). Le second, à Munich, présente, à côté de 8 pages par Cranach, 45 dessins de Dürer. « Dürer, a écrit M. Hamel, y dépasse tous ses collaborateurs par la richesse de l'invention et la liberté de la main. Le pathétique et le plaisant se retrouvent fondus, animés d'une vie puissante, dans cette œuvre où, selon le mot de Goethe, « le magnifique naturel de Dürer s'épanouit dans la joie et dans l'humour. » Improvisation d'un génie qui, placé au centre de la nature, la recrée sans effort, avec une liberté [illegible] imagination nourrie de [illegible] jaillit, comme par enchantement, un monde merveilleux, où les éléments semblent participer de l'ivresse qui emporte l'esprit créateur. La plume court logique en ses caprices, trace des arabesques d'une richesse et d'une fantaisie inépuisables. »

Cette imagination qui se joue aux figures géométriques, aux formes animales et végétales, évoque des scènes populaires ou mythologiques, Dürer l'a souvent appliquée à dessiner des modèles d'art industriel : bijoux, vases, fontaines, armoiries.

Ce peintre incomparable, qui fouillait la réalité avec tant d'acuité et savait, par delà des formes, pénétrer les pensées qu'elles revêtent, ne s'est pas satisfait de son génie d'analyste. Travaillé par des curiosités dont les unes procédaient de l'esprit de la Renaissance, tandis que les autres prenaient leur racine dans le Moyen âge, il a voulu dégager du particulier l'universel et nous le comprendrions mal si nous ignorions les spéculations auxquelles, délaissant la plume et le pinceau, il a consacré mainte heure laborieuse de sa vie.

Tout jeune, il avait admiré les estampes de Mantegna et avait été initié par elles au sens de la beauté plastique. Lié avec Jacobo dei Barbari, il lui dut la révélation de recherches que l'antiquité avait pratiquées et qui reprises, alors, furent surtout poussées par Léonard de Vinci : il s'agissait de retrouver dans les corps dissemblables que nous offre la nature, le type idéal dont elle semble s'inspirer sans cesse, sans le réaliser jamais. Albert Dürer s'acharna à la définition de ce *canon*, clé mystérieuse et mathématique de la beauté. La *Grande Fortune* gravée en 1503, *Adam et Eve* gravés en 1504 indiquent les étapes de cette investigation qui aboutit, en 1507, à *Adam et Eve* peints du palais Pitti. Il faut voir dans ces deux panneaux, non pas des académies scrupuleuses, non pas l'expression directe d'une émotion plastique, mais une construction géométrique, un effort pour faire surgir à coup



Ph. Braun — Musée de Berlin

LUCAS CRANACH — LA FONTAINE DE JOUVENCE

sûr, par la vertu d'un calcul, la beauté absolue. Remarquons d'ailleurs que, dans cette tentative vaine, les préoccupations personnelles et les tendances de la race s'interposent au milieu des chiffres pour soumettre l'harmonie des lignes à la santé physiologique et conserver aux figures un rythme germanique.

Réduire les formes à un système, à cet objet, Dürer en joint un autre qui en est en quelque sorte le complément : ramener l'expression des caractères à des types nettement tranchés. Là encore il rencontre Vinci et il semble préoccupé par ses exemples dans un tableau très décevant peint en 1506, le *Christ parmi les docteurs*, étude mal amalgamée de physionomies. Mais en cet ordre d'autres indications le dominent : la scolastique a catalogué les tempéraments en quatre catégories essentielles : le méditatif, le contemplatif, le bilieux et le sanguin. Les deux premiers rassemblent les rêveurs et les opposent aux hommes d'action. Dürer s'efforce de traduire ces catégories par des images concrètes et, joignant à cette préoccupation, l'inspiration religieuse qui demeure à ses yeux, l'objet essentiel de son art, il compose en 1526 le tableau des *Quatre apôtres* ou des *Quatre tempéraments* et il l'offre à sa ville natale qui n'a pas su le conserver, comme un témoignage de sa maîtrise et de sa foi. Saint Jean et saint Pierre penchent la tête sur le livre sacré : saint Pierre, recueilli, est l'intelligence appliquée à élucider les difficultés que dénonce la raison, saint Jean, dont la figure lymphatique et glabre est empreinte d'une douceur molle, s'absorbe dans les sentiments que lui suggèrent son imagination et son cœur. Si différents et si proches, ils laissent à d'autres le soin de diriger le monde. En face d'eux saint Marc et saint Paul, la tête droite sur leurs corps vigoureux, sont des forces en action. Saint Marc bilieux, les yeux injectés, la bouche entr'ouverte, les dents menaçantes, annonce la violence et la colère ; plus redoutable, saint Paul, dont le crâne chauve a l'air d'un casque, le glaive en main, calme et froid, pose sur qui le regarde un regard fixe et implacable. Les quatre apôtres, avec leurs complexions diverses, ont d'ailleurs une seule volonté. Par le livre ou par l'épée, c'est la vérité religieuse qu'ils défendent. Dans la lettre par laquelle il accompagnait l'envoi de son ouvrage, Dürer a tenu à souligner ses intentions. Appuyé sur des versets des Évangiles, il dicte à tous les dirigeants de ce monde le devoir de maintenir la religion contre les sectaires, les faux prophètes et les appétits humains. Une exécution adéquate à la pensée, de magnifiques draperies modelées avec puissance, la simplicité concentrée de la composition, tout concourt à faire de ce double panneau un morceau de maîtrise rare. On a dit qu'Albert Dürer avait dû la première



Ph. [illegible] — Musée de Cologne

LUCAS CRANACH — SAINTE MADELEINE

pensée de son œuvre à l'examen des groupes de saints que Mantegna et Jean Bellin ont peints, le premier dans son triptyque de saint Zénon, l'autre dans son tableau des Frari. Il n'y a rien en cela d'impossible, mais le point de départ ici est fort peu de chose et, à coup sûr, Dürer ne doit qu'à lui-même l'ampleur et l'intensité de sa conception. Il est permis d'y voir à la fois l'expression définitive du génie de Dürer et la marque de l'âme germanique qui exprime, par l'image, une encyclopédie et une métaphysique.

Après les *Quatre tempéraments* Dürer cessa de peindre : il consacra ses derniers soins à la revision et à la publication de ses écrits théoriques sur les proportions du corps humain et sur les fortifications ; il préparait un traité de pédagogie artistique quand la mort le surprit en 1528.

Le nom d'Albert Dürer est hautement représentatif. Nous avons l'illusion que ses prédécesseurs n'ont travaillé que pour préparer sa venue et nous lui attribuons volontiers l'invention des formules qu'il a portées à leur perfection. Nous le sentons à la fois très loin et très près de nous : allemand et universel, héritier du Moyen âge et homme moderne. Il attache surtout parce que dans son œuvre il est toujours présent ; il n'a pas tracé une image avec indifférence : il s'est perpétuellement donné tout entier ; extrêmement fécond il n'est jamais facile. Sa pensée retournée et approfondie s'exprime par une forme très voulue. Et puis il nous fait assister à de perpétuels combats : il use de la forme la plus capricieuse, la plus touffue, et il tend vers la simplicité et le repos, il a un langage adapté à l'analyse et il vise à la synthèse, il parle avec précision et révèle l'infini ; il est tout ensemble religieux et païen ; il affirme la vertu du particulier et atteint le général ; fondateur du paysage moderne, il proclame la suprématie du corps humain. Organisation magnifique, où se concilient les forces entre lesquelles se partagent d'ordinaire nos esprits.

IV. LES CONTEMPORAINS DE DÜRER. CRANACH. GRÜNEWALD.

Albert Dürer appartient au patrimoine commun : tous ceux qui aiment l'art ou le pratiquent lui doivent des émotions ou des exemples. De son vivant même, son influence s'étendait au loin et, par ses estampes, jusqu'en Italie. Pourtant son action directe, contrariée dans le nord par les Flandres et, au sud, par l'ascendant italien, a été assez restreinte. A Nuremberg même, il a été le maître de son frère Hans Dürer, de Schaüfflein, médiocre et fécond, dont le chef-d'œuvre est un *Ensevelissement du Christ* (1521) à Nordlingen et de Hans Süss de Kulmbach, qui, en le suivant de très près, a fait parfois des œuvres remarquables bien que dépourvues d'originalité. D'autres disciples venus par la suite dans son atelier, les deux Beham et Georges Pencz dépendent moins complètement de lui. Ils lui sont étrangers par leur incrédulité, leur libertinage, la fascination



Ph. Bruckmann — Pinacothèque de Munich

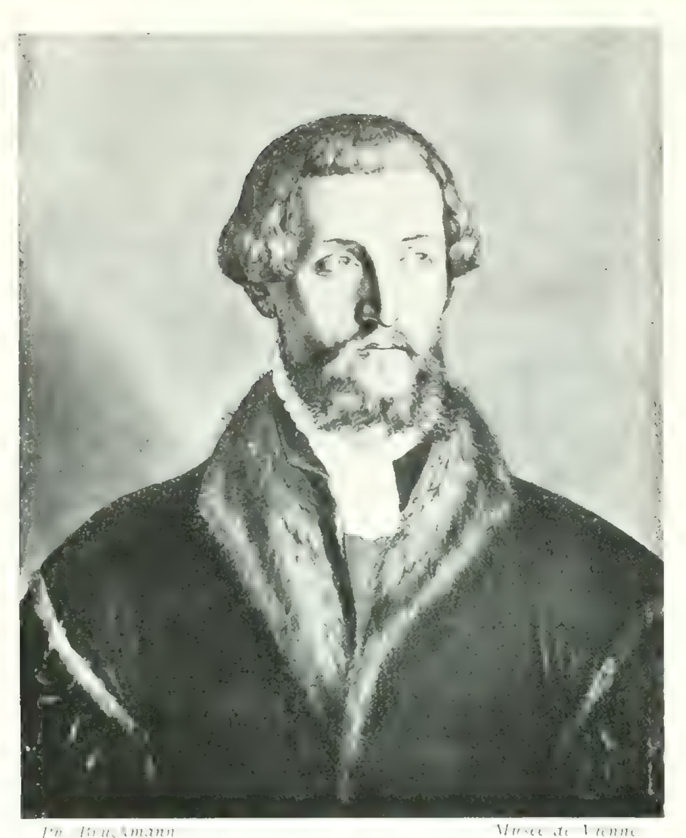
BARTHEL BEHAM — L'INVENTION DE LA SAINTE-CROIX

qu'exerce sur eux l'Italie. Ils travaillent d'ailleurs pour une clientèle nouvelle, plus instruite, occupée davantage par l'étude de l'antiquité, qui les invite à la traduction des mythes et des thèmes classiques. L'*Invention de la Sainte-Croix* (1530) de Barthel Beham, que l'on voit à Munich, encadre des personnages aux types et aux costumes empruntés à Dürer dans une magnifique ordonnance de fabriques classiques telles que bientôt les concevra Paul Véronèse. Les Beham qui sont, avant tout, des graveurs, gardent de leur maître le sens de la vie présente et surtout de la vie populaire. Georges Pencz (1500-1580), insupportable dans les compositions religieuses et profanes où il s'imagine incorporer la science italienne, est un portraitiste excellent et qui mériterait d'être plus connu. Le portrait de Sébald Schirmer (1545) à Nuremberg, avec sa large face à barbe rousse a, dans sa tonalité ambrée, quelque chose de vivant, de puissant et de vulgaire. A Karlsruhe, un homme mûr enveloppé dans une robe bordée d'une riche fourrure a une pareille ampleur. A Berlin, le portrait du peintre Erhard Schwetzer (1544) et surtout celui de sa femme (1545) ont une profondeur subtile, une intensité merveilleuse. De telles pages valent les meilleures effigies germaniques ou vénitiennes. Un des derniers artistes influencés par Dürer fut Aldegrever (1502-1562?) qui sut se défendre contre les suggestions italiennes, peignit des portraits précis et vivants, mais fut surtout un graveur.

C'est en partie sous les auspices de Dürer que Lucas Cranach conquit pour l'art la Saxe et les pays protestants du nord et de l'est de l'Allemagne.

Cranach est demeuré populaire à cause de la vigueur bizarre et attachante de son tempérament profondément germanique et parce qu'il fut un artisan militant de la Réforme. Après Dürer et Holbein, à quelque distance qu'il soit de ces maîtres, il est le plus connu des peintres de son temps.

Pourtant jusqu'à ces dernières années, sa vie, son œuvre même offraient de grandes obscurités. C'est seulement depuis 1899 que sa biographie et ses titres ont été assurés. Il naquit en 1472 à Kronach près Bamberg. Dans sa jeunesse, il voyagea dans la région du Danube et s'imprégna du sentiment naturaliste qui y régnait. Une *Crucifixion*, qu'il peignit en 1503, s'abrite sous de grands arbres devant un pittoresque paysage. La page est composée avec une naïveté saisissante ; elle s'impose par l'impression d'une émotion directe. En 1504, il achevait un *Repos en Égypte*, idylle délicate : la sainte famille dans un site germanique



Ph. Bruckmann — *Musée de Vienne*

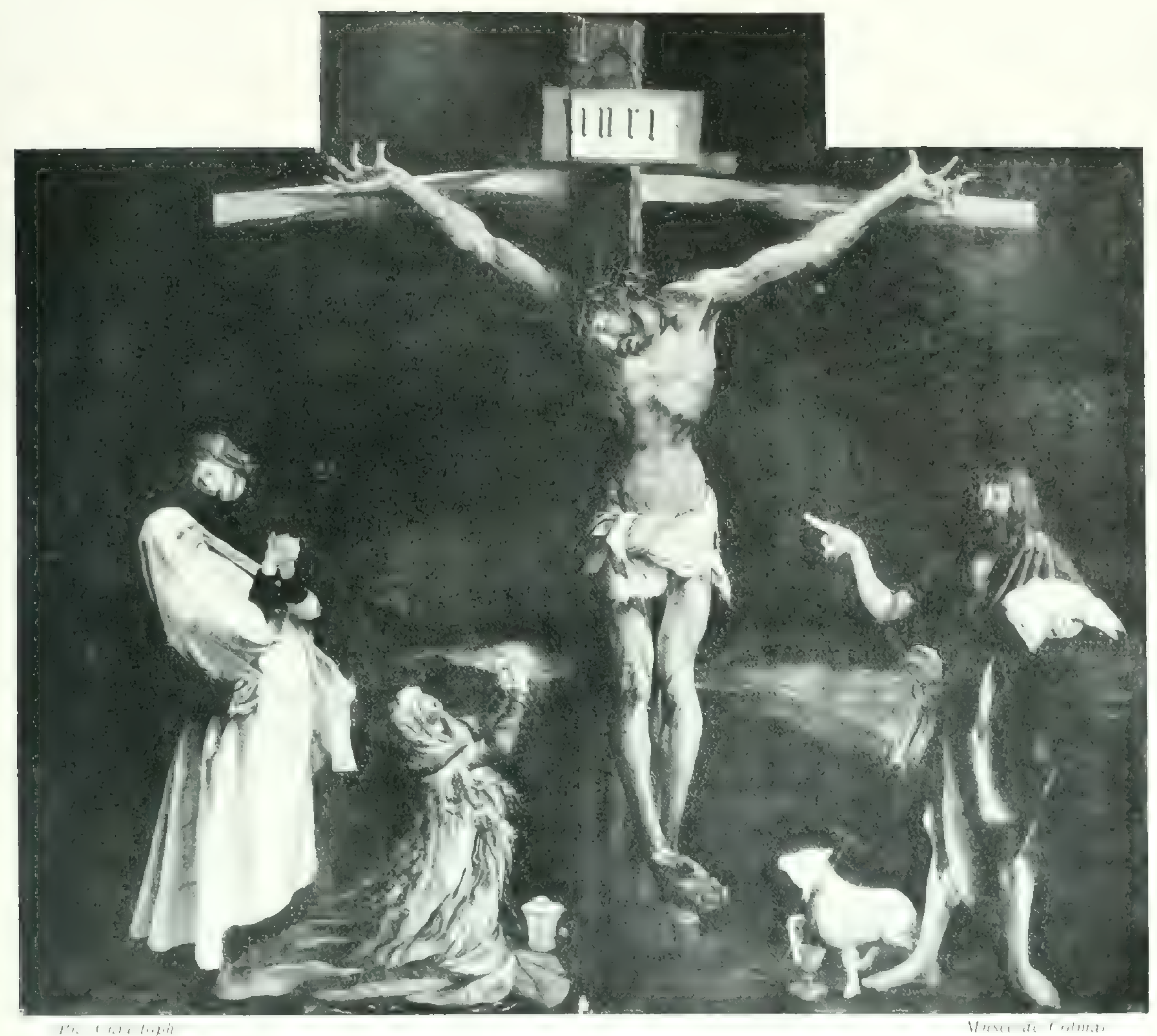
GEORGES PENCZ — PORTRAIT D'HOMME

dominée par des sapins et des bouleaux est fêtée par des angelots. Les notes rouges intenses des étoffes éclatent en fanfare parmi les verts profonds du paysage. Cranach se fixa en 1504 à Wittenberg, centre intellectuel de la Saxe et devint le peintre officiel des électeurs saxons. Un voyage qu'il fit en 1506, dans les Flandres, lui suggéra une *Parenté de la Vierge* analogue à celle que Quentin Massys peignait dans le même temps. C'est à partir de ce moment que, pressé de commandes, il se livra à une facilité merveilleuse dont la rapidité étonnait ses contemporains. Cependant, en 1520, il achetait une pharmacie avec privilège de vendre du vin doux; il était encore imprimeur, publiant surtout des pamphlets luthériens; enfin, propriétaire, il avait à veiller sur ses immeubles. Aucun de ces soucis ne paraissait alors contraire à la dignité de l'artiste, mais on conçoit qu'ils prenaient à Cranach une grande partie de son temps et il eût été obligé de se dérober aux acheteurs si ses clients n'avaient rien voulu avoir que de sa main. Mais un peintre alors, tenant boutique, s'entourait d'auxiliaires dont il suffisait qu'il ordonnât et dirigeât le travail. Aussi, à partir de 1520, les ouvrages que signa Cranach furent surtout exécutés par ses élèves, en particulier par ses propres fils. Bourgmestre de Wittenberg en 1537 et 1540, ce bourgeois notable et laborieux donna à ses mécènes les électeurs de Saxe les preuves d'un attachement presque héroïque. Lorsque Jean-Frédéric fut fait prisonnier à Muhlberg par Charles-Quint en 1547, l'artiste courut solliciter de l'Empereur la grâce de son maître, dont il partagea, deux ans, volontairement, la captivité : il mourut en 1553 à Weimar et le magnifique portrait qu'il fit de lui-même, peu d'années auparavant, en 1550, témoigne qu'il avait, jusqu'au terme de sa vie, gardé et sa vigueur physique et la possession de son talent.

Peintre des électeurs de Saxe, Cranach était chargé d'exécuter des effigies officielles destinées à servir de présents diplomatiques : de telle figure, il a fourni jusqu'à soixante répliques; on conçoit qu'il n'y faille pas chercher le travail de son pinceau. De même, les portraits des réformateurs qui lui étaient souvent demandés étaient des ouvrages d'atelier dont aucun ne s'élève au-dessus de la médiocrité. Par contre, il a défini quelques images, avec cette verve aiguë, mordante et quasi-barbare, qui le caractérise. Un portrait de jeune homme de 1529, le portrait de Henri le Pieux de 1537, son propre portrait, en peuvent fournir témoignage, mais surtout l'extraordinaire figure du docteur Scheuring (1529) dont l'expression énergique et presque sauvage s'accentue par l'aspect de sa chevelure rebelle et des fourrures bariolées de sa robe.

Cranach a d'abord fait des tableaux religieux conformes aux traditions catholiques puis, devenu protestant militant, il a, par la considération dont il jouissait, défendu la cause de l'art que menaçait le fanatisme. Il a peint alors des images empruntées surtout à l'Ancien Testament, *Passage de la mer Rouge*, *Combat de David et Goliath*. Dans ces compositions, comme en tout ce qu'il a touché, il montre un besoin essentiel d'originalité et de vie. Il ne se réfère pas à des ordonnances traditionnelles, il cherche, comme on l'a très bien dit, pour chaque tableau une nouvelle solution et s'y donne tout entier. De même, il ne voit pas les héros sacrés à travers une idéalisation consacrée; son imagination présente voit, en toute scène, des hommes vivants et, dans tous les âges, des contemporains. Mais, par une singulière impuissance, cet esprit vigoureux est incapable de figurer un drame ou même de donner à ses personnages une expression accentuée.

A partir de 1530 se sont multipliés des sujets



Ph. Christoph — *Musée de Colmar*

MATHIAS GRUNEWALD — LE CHRIST EN CROIX

mythologiques, des allégories. Ces tableaux, jadis les seuls connus, ont naturellement été dépréciés du jour où des tableaux de jeunesse ont été retrouvés. Ils ont fait cependant la gloire traditionnelle de Cranach et il convient de les examiner sans injustice. Ce sont, pour la plupart, des œuvres d'atelier, mais il faut au moins admirer celui qui les a imaginées et dirigées, dût-on en partager le mérite entre Lucas Cranach et son fils Hans qui mourut avant lui. Le type féminin qui s'y trouve exalté, ainsi que dans certaines pages bibliques, est l'exaspération du type poursuivi toute sa vie par Cranach, et, à ce point, il en est la caricature. Disons plutôt qu'il souligne ce qu'il y a d'étrange et de savoureux dans l'idéal du maître. Visages enfantins sous un front bombé et lourd, yeux écartés et presque hagards, pommettes saillantes, mentons pointus, poitrine étroite, taille marquée sous les bras, large bassin, jambes longues, allure dandinante, prétentieuse et gauche, telles apparaissent, sans doute, Vénus, Ève ou Lucrèce. Mais si étranges qu'elles soient, elles ont été imaginées avec une imagination si intense qu'elles trouvent à nous attacher. Elles exercent une répulsion qui nous attire. Enfin, bien que Cranach ait célébré, avec une complaisance évidente et mignarde, cette beauté singulière, il n'est pas exact de dire qu'il n'ait vu dans la mythologie, la Bible ou l'allégorie que prétextes à nudités. Il y sent, au contraire, l'expression d'un sens naturaliste intense, germanique, qui, à travers les siècles, fait pressentir Boecklin.

Cranach était un remarquable animalier, ainsi qu'il l'a prouvé dans les dessins qu'il a donnés pour le livre d'heures de Maximilien ou dans ses études à la gouache d'animaux morts. Il avait gardé de ses années de jeunesse l'amour des bois épais et des arbres au jet tortueux et puissant: il a associé étroitement Adam et Ève



Ph. Christoph — *Musée de Colmar*

MATHIAS GRUNEWALD — L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST

au paysage parmi lequel il les présentait. Un très curieux portrait du cardinal Albert de Brandebourg en saint Jérôme (à Berlin) lui a fourni l'occasion de grouper au milieu d'une végétation exubérante une véritable ménagerie. Le sens panthéiste éclate dans *Apollon et Diane* (1530), dans *La Famille du Faune* dans cette Vénus qui est l'âme du paysage même. La Nymphe du Musée de Besançon ou celle de Berlin sont l'eau de la source. La charité allaite les enfants près des arbres dont les fruits nourrissent les hommes. Il n'est pas jusqu'à la plaisante *Fontaine de Jouvence* qui, dans la fantaisie galante, ne garde quelque signification.

Sur la fin de sa vie, Cranach, par méditation personnelle ou selon le goût plus austère de son temps, renonça à ces jeux pour ne peindre plus que des tableaux édifiants. *Suzanne au bain*, habillée avec un luxe germanique, ne montra plus aux vieillards luxurieux que ses chevilles et ses pieds nus. Il put alors prodiguer les tons bruns rouges si particuliers, qui sont la note dominante de sa palette aussi étrange que son dessin.

C'est pour avoir incarné l'esprit allemand, dans ce qu'il a de plus réfractaire au génie latin, que Cranach mérite la place considérable que la tradition lui a assignée. Un de ses fils, Lucas Cranach le jeune, lui survécut. Il avait travaillé avec lui et collabora certainement à cette *Allégorie de la Rédemption* de Weimar (1553) où Lucas Cranach figure lui-même au pied de la croix, à côté du Baptiste et de Luther. Il est probablement l'auteur d'œuvres qui furent autrefois attribuées au pseudo Grünewald. Portraitiste habile, il peignit en 1556 un *Baptême du Christ*, placé dans un paysage panoramique, sous les yeux des seigneurs édifiés.

Au début du XVIe siècle sévissait encore une maladie terrible, qui a aujourd'hui totalement disparu : on l'appelait le mal des ardents et l'on ne sait exactement à quel groupe morbide elle appartenait. Les misérables qui en étaient atteints voyaient leur corps se couvrir de pustules et aucun remède n'était capable de les soulager ni de les préserver de la mort. Seul saint Antoine, qui avait été soumis par les démons à des tortures semblables et en avait triomphé, pouvait par son intervention lutter contre le fléau. L'ordre des Antonites distribuait donc aux ardents la consolation et l'espoir.

Les Antonites avaient un couvent en haute Alsace à Isenheim et déjà Holbein le vieux et Martin Schœn y avaient travaillé lorsque, dans les premières années du XVIe siècle, Guido Guersi, supérieur de l'ordre, fit exécuter par Mathias Grünewald un magnifique polyptyque peint et sculpté. Le polyptyque d'Isenheim et le peintre qui l'avait exécuté, n'attirèrent pas l'attention publique. Les siècles passèrent, sans qu'il se trouvât un historien ou un amateur pour s'y intéresser. Puis, brusquement, il y a à peine quelques années, au Musée de Colmar où l'œuvre avait été transportée, le peintre Boecklin, le romancier Huysmans et le poète Verhaeren reconnurent, en ces panneaux dédaignés, une œuvre géniale. Aujourd'hui le nom de Mathias Grünewald est égalé aux plus grands, et le polyptyque d'Isenheim est tenu pour une page capitale, exceptionnelle, de l'art allemand.

Ce coup de théâtre peut aisément s'expliquer. Grünewald avait des qualités de coloriste, de visionnaire que nul ne possédait ou n'était capable de comprendre autour de lui, une originalité outrancière qui l'isole en son temps et dont notre époque seule a pu reconnaître le prix.

Qui était-il ? A vrai dire, sa vie nous reste mystérieuse. Il avait certainement médité les enseignements de Schongauer et de Dürer, mais bien que l'on ait groupé autour de son nom toute une série d'œuvres, il reste pour nous le maître d'un ensemble unique.

Guido Guersi lui avait certainement, suivant les usages du temps, tracé un programme très défini : il devait donner aux ardents, comme modèles d'endurance, les supplices que subirent le Christ, saint Sébastien, et leur tracer l'exemple plus direct de la tentation de saint Antoine. Il devait, par contre, les exalter par le spectacle de la résurrection,



Ph. Christoph — Musée de Colmar

MATHIAS GRUNEWALD — LE CONCERT DES ANGES A LA VIERGE

l'espoir des béatitudes célestes telles que la Vierge les a connues.

« Coloriste inouï », Grünewald a développé ce programme avec une sensibilité extraordinaire «barbare de génie, qui vocifère des oraisons colorées dans un dialecte original, dans une langue à part. » L'ardent, en proie à son mal, c'est saint Antoine, naguère, si calme et si majestueux lorsqu'il rendait visite à saint Paul ermite, et qui, maintenant, se tord sous les griffes et les becs des démons : et pour que la similitude n'échappe à personne, dans un coin de la toile est peint, avec un réalisme qu'admirent les médecins, un malheureux déformé par le feu infâme. Le *Christ en croix* c'est la victime qui a cessé de souffrir, mais dont le corps gangrené, couvert de stigmates, dont les doigts crispés et les muscles contractés gardent l'empreinte du supplice. « La couleur enveloppe la scène d'une tristesse sinistre, écrasante : de frêles figures, la Vierge, la Madeleine, tordues, déformées par la douleur, reçoivent une clarté livide..... là-bas une pauvre lueur laisse deviner à peine des profils de montagnes et le cours d'un grand fleuve. »

A ces spectacles lugubres s'opposent des fanfares triomphantes. Dans la *Résurrection* « nous pénétrons avec Grünewald dans le domaine de la haute mystique et nous entrevoyons, traduite par les simulacres des couleurs et des lignes, l'effusion de la divinité presque tangible, à la sortie du corps. » Le concert donné par les anges à la Vierge sous un portique gothique aux formes fantastiques est une élévation exprimée par le jeu irréel des lumières et des couleurs.

Ainsi s'explique la fascination qu'exerce Grünewald « avec ses buccins de couleur et ses cris tragiques, avec ses violences d'apothéoses et ses

frénésies de charnier, il vous accapare et il vous subjugue, en comparaison de ces clameurs et de ces outrances, tout le reste paraît aphone et fade. »

Phot. [illegible] — Musée de Colmar

MATHIAS GRUNEWALD

SAINT ANTOINE ET SAINT PAUL, ERMITES

Issu de Dürer et de Grünewald, Hans Baldung Grün (vers [illegible]) s'est ménagé, sous ces tutelles puissantes, sa petite place personnelle. Une sensibilité délicate, un amour particulier du corps féminin, des tonalités claires et parfois blafardes signalent son œuvre.

Parfois, son imagination revêt un caractère philosophique et étrange : ses *Sorcières* de Francfort sont dignes de chevaucher sur le Brocken; dans *La Femme et la mort* (1517) du Musée de Bâle, il introduit, dans un thème tant de fois repris, une sensualité mystique. Ailleurs il fait simplement son œuvre de peintre et compose d'une façon originale et saisissante la *Décapitation de sainte Catherine* à Prague ou une *Création de la femme*. Des dessins sur papier de couleur avec des rehauts de blanc soulignent ses instincts de luministe et sa parenté avec Grünewald. Celle-ci s'affirme dans *le Repos pendant la fuite en Egypte* (à Nuremberg); l'expression du visage de la Vierge, le groupement des lumières, y sont de la valeur la plus rare. Dans la *Nativité* du triptyque de Fribourg, une lumière surnaturelle émane du corps de l'enfant divin. Le motif central de ce grand triptyque, le *Couronnement de la Vierge* (1511-1516) unit à la grandeur solennelle, une familiarité, une allégresse germaniques. Pourtant la recherche d'harmonie indique une sympathie pour l'Italie, qui s'accentue dans les dernières œuvres de Baldung Grün.

Les artistes que nous venons de grouper ont exprimé, avec une vigueur souvent âpre, la pensée germanique. Sans doute, ils doivent aux Flandres et à l'Italie des éléments de leur vocabulaire, mais ils subordonnent cette technique à leur tempérament propre. Cependant au sud de l'Allemagne, un maître génial, Holbein, tente une conciliation magnifique entre l'esprit allemand et les leçons italiennes.

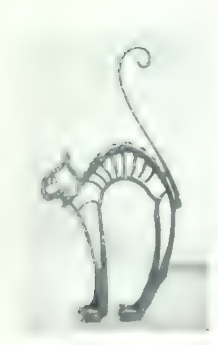
(*A suivre.*)

LÉON ROSENTHAL.

JALLOT — INTÉRIEUR DE SALON (DÉTAIL)

L'ART DÉCORATIF

Le Salon des "Artistes décorateurs"



ÉMILE ROBERT

Voici, pour la septième fois, que la Société des Artistes décorateurs vient d'organiser son salon annuel au Pavillon de Marsan. Y a-t-il eu, depuis le premier salon, un progrès marqué, et j'entends par là, y a-t-il évolution d'un art décoratif français? Que nous apporte-t-on de nouveau? Peut-on trouver dans ce Salon, dès maintenant, les éléments d'une exposition des arts décoratifs en 1915, et espérer que les Français y tiendront dignement leur place, qui est, comme chacun sait et comme il n'est pas permis d'en douter, la première?

Depuis le premier salon de cette société, on est arrivé à un résultat précieux : au lieu de présenter les œuvres d'art séparément, absolument prises en elles-mêmes, on les groupe, on en compose des ensembles, on les montre à la place qu'elles doivent occuper dans la vie. Et, de montrer qu'elles sont vivantes, n'est-ce pas la meilleure manière d'intéresser à elles le grand public, qui n'achète pas des tableaux, ni des tapisseries, ni des sculptures, mais des chambres à coucher, des salles à manger, etc. Je regrette seulement qu'on n'ait pas généralisé cette méthode. A côté des ensembles qui occupent les salles latérales du musée, s'éclairant par un jour de côté sur le jardin des Tuileries, il y a, dans la nef principale, une quantité d'objets divers, dits d'art, qui ont l'air de parents égarés, sans

…son, devant lesquels toutes les portes se seraient fermées.

Peut-être est-ce là une nécessité commandée par la disposition même du Pavillon de Marsan, et le musée des arts décoratifs, — je mets hors de cause le goût charmant et l'activité bienveillante de M. Metman, son directeur — se prête-t-il mal à de telles expositions? Sans vouloir oublier ni dénigrer l'hospitalité généreuse qui a été accordée aux artistes décorateurs, le Grand Palais des Champs-Élysées, par exemple, ne conviendrait-il pas mieux à leurs exigences ? En effet, on peut considérer la nef comme étant éclairée par le plein jour : il serait facile d'y développer une quantité de box, s'éclairant soit par en haut, soit par les côtés, de leur donner le développement et la proportion réels, d'élever ou d'abaisser les vélums. Car, malgré toute l'ingéniosité dont on fait preuve au Pavillon de Marsan, il est matériellement impossible de présenter au public autre chose que des pièces diminuées : alors, de deux choses l'une, ou *les meubles ne sont plus à l'échelle*, et on les juge mal, ou bien les artistes ne font connaître que des décorations et des mobiliers pour pièces exiguës, telles que boudoirs, et contribuent, à contre-cœur, à répandre cette idée que j'ai entendu formuler plusieurs fois, dans le grand public, à savoir que l'art moderne ne crée que des chaises où l'on ne peut asseoir qu'une fesse, des tables où l'on ne peut rien disposer, des chambres où l'on étouffe, où l'on se heurte à chaque pas



App. à M. Charles Stern

FOLLOT

MEUBLE



App. à l'État

DECŒUR

VASE



App. à l'État

HENRY SIMMEN

VASE GRÈS DE GRAND FEU



RENÉ LALIQUE — SALON EXÉCUTÉ PAR LA MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES
(D'APRÈS LES MODÈLES, SUR LES PROCÉDÉS ET SOUS LA DIRECTION DE L'ARTISTE)

aux encoignures malveillantes et anguleuses des meubles.

Et puis, il ne se produirait pas des incidents déplorables comme celui qui s'est produit deux jours avant l'ouverture de ce salon : et M. Gaillard, qui a tant travaillé pour cette cause, n'en serait pas réduit à s'en aller, faute de place, et à céder le pas à une quantité de cuirs, de pyrogravures, de chiffons totalement dénués d'intérêt.

La grande nef du Grand Palais serait ainsi réservée aux artistes, avec ses box et ses intérieurs ; elle offrirait assez bien l'image d'une ville, avec ses



CLÉMENT MÈRE
BUREAU AMARANTE

rues et ses surprises ; sur les tribunes du pourtour, on disposerait tout ce qui relève de l'industrie du mobilier et de ce que l'on appelle le Salon du mobilier. Enfin on y pourrait ajouter l'exposition des industries rurales, où ne demande qu'à se manifester notre renaissance provinciale. On établirait ainsi, entre les artistes et les fabricants, entre les artistes et le grand commerce, par conséquent le grand public, la liaison que je réclamais ici-même l'année dernière.

Dans le cadre du Pavillon de Marsan, on est choqué de voir à côté d'œuvres intéressantes, où se manifeste vraiment un goût français, non loin des salles où l'art de notre pays, aux siècles passés, est représenté dans sa dignité harmonieuse, tout un bric-à-brac qui n'a rien à voir avec l'art, et qui passerait peut-être inaperçu dans un cadre plus vaste.

Je sais bien qu'il y a là une question de méthode [illegible] affirmer ce que l'on nomme plaisamment « le mouvement d'art décoratif moderne », ne [illegible] personne [illegible] la quantité, quitte à [illegible] plus tard tous ces efforts. Mais, ne risque-t-on pas ainsi de vulgariser le mauvais goût, de donner du relief à l'insignifiant, d'encourager de [illegible] et surtout [illegible] il ne faut pas perdre de vue qu'il y a plus de vingt maisons d'art décoratif étranger, installées à Paris — d'offrir une prise à la concurrence et à la critique des métèques. Et puis, s'il veut exagérer ainsi une hospitalité dont beaucoup abusent, pourquoi le Salon des artistes décorateurs ferme-t-il ses portes ou n'adresse-t-il pas un appel à de nombreux artistes qu'il n'a pas encore accueillis, et qui sont cependant dignes d'accepter toutes les invitations ? On comprendrait cette exclusion — et encore à certaines heures ne convient-il pas de taire certaines opinions particulières — on la comprendrait, si le Salon des artistes décorateurs s'installait chez un marchand où il suffit de payer une cotisation pour être admis, comme à l'hôtel ; mais il s'agit d'un palais de l'Etat, dont les murs seuls confèrent aux œuvres qu'ils abritent la consécration qu'ils ont déjà donnée aux chefs-d'œuvre d'autrefois. Voilà une Société qui, par ses réserves injustifiées ou ses accueils immérités, risque fort d'être jugée comme « une bande »

Elle compte, d'ailleurs, des comparses fort intéressants. Je note, au passage et au gré des rencontres : la très belle fontaine de Libero Andreotti, les objets en bois, en nacre et en corne de Georges Bastard, la desserte et la bibliothèque de Bernaux, où le bois, l'acajou est sculpté en bas-reliefs très agréables, les oiseaux et le corbeau

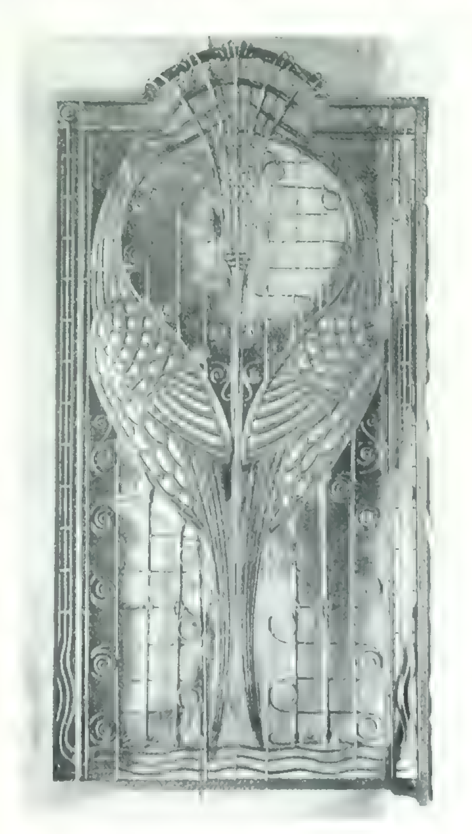


JEAN DUNAND
VASE DE CUIVRE REPOUSSÉ
(MOTIF ÉPIS DE MAÏS)



GALLEREY — SALLE A MANGER [illegible], AVEC FRISE DÉCORATIVE DE M. [illegible]

cloué, bois sculpté de Bigot, les pâtes de verre de M. Decorchemont, le joli paravent de Mlle Magdeleine Dayot, où il y a tant de grâce jeune et de délicate imagination, les porcelaines grand feu de M. Decoeur, qui semble très en progrès de l'avis général, les grès de M. Lenoble, les beaux vases en cuivre repoussé et ciselé de M. Dunand, les reliures de Mme Germain, celles de M. Marius-Michel et de M. Kieffer, les céramiques intéressantes de Raoul Lachenal, les dessins d'animaux de M. Jouve, les émaux de M. Jouhaud, les peintures de M. Jaulmes, celles de M. Walldraff, les belles tapisseries paysannes de Mme Fernand Maillaud, les paravents de Manzana-Pissarro et de Karbowski, les étoffes teintes et brodées de M. Clément Mère, ses boîtes en bois, en métal ou en corne, et surtout



EMILE ROBERT
GRILLE FER ET CUIVRE REPOUSSÉ
[illegible]

son joli secrétaire en bois d'amarante, les belles dentelles de M. Mezzara, les admirables dessins de Mlle Jeanne Bardey, les petites coupes de Mlle O'Kin, les robes de Maggie, les dentelles de Mme L'Heureux, les tapisseries de Mme Ory-Robin, le bas-relief de M. Poisson, représentant une *Fête arabe*, les projets intéressants de M. Frédéric Robida, les reliures églomisées de M. Pierre Roche, ce délicat artiste, les panneaux décoratifs de M. Roig, les bijoux de Mme Guastalla, les animaux taillés dans le marbre par M. Sandoz, le charmant éventail peint à la gouache par M. Charles Stern, le paravent exécuté en soie artificielle de M. Karbowsky, et les objets d'art en matières diverses de Mme Marie Lecreux, les verreries décorées d'émail par M. Marinot, qui m'ont fait penser aux verreries de Prague

que décore si bien Mlle Braunerowa, enfin les esquisses de la décoration commandée à M. Devambez, pour l'Ambassade de Vienne, dont on connaît le style et les mésaventures.

Il y a, certes, dans cette énumération hâtive, où j'ai passé beaucoup de noms, quelques-uns sans le vouloir, les éléments d'une décoration intéressante et de collaborations agréables. J'y relève des traditions suivies par des familles entières d'artistes, pendant plusieurs générations ; des renouvellements, des tentatives très dignes, et là même des tentatives de groupement très intéressantes. Ainsi, le maître Henri Husson, suivant la coutume du XVIIIe siècle qui sertissait des porcelaines de Chine dans des montures de Gouthière, compose et exécute pour les pâtes de verre de Daum, une merveilleuse monture en argent forgé et ciselé. Le même Husson, dont l'invention se montre de jour en jour plus jeune, plus ingénieuse, se révèle un bijoutier exquis, dans un collier or et argent forgé et repoussé, et montre qu'il est capable de tout, d'une ferronnerie comme d'un bijou d'orfèvre, d'une crédence comme d'un champlevé. On me dirait que Henri Husson, un de ces jours se met à se métamorphoser en céramiste, en bronzier, en dentellier que je n'en serais pas autrement surpris. D'autre part, voici Méthey, qui réalise, dans les grès grand feu, de véritables [illegible] et conquiert des bleus qui lui restent [illegible] beaucoup d'ingéniosité. [illegible] ne demandent qu'à être conduits, [illegible].

[illegible] aux ensembles. On [illegible] des artistes qui sont faits pour se tourner [illegible] qui sont faits [illegible] s'entendre. On [illegible] de jolis meubles, [illegible] terribles, on [illegible] de jolies étoffes [illegible] meubles. Dans une pièce dont l'harmonie est légère, on accroche aux murs des ferronneries terribles, on compromet souvent une symphonie méditée par une note discordante, jetée là, comme au hasard d'une malveillance. Il n'y a dans tout cela, que de la légèreté, un défaut d'organisation, une lassitude du dernier moment ; mais il faut cependant qu'on prête une grande attention aux moindres détails, qui « accrochent » la discussion et fournissent des prétextes aux critiques qui discréditent notre « mouvement d'art décoratif » au profit d'autres « mouvements ». On a beaucoup admiré le « salon », je dirais plus volontiers l'antichambre, de M. René Lalique. Cette architecture circulaire, séparée par des montants d'où rayonnent des lampes jaunes, ces revêtements d'émaux sur platine exécutés à Sèvres, la légèreté de ces guirlandes qui se retrouvent comme un leit-motiv sur le sol, sur les murs, sur les chaises en bois de citronnier et sur le guéridon, d'une forme si légère, si gracile, dérivée des meilleurs modèles du XVIIIe siècle, les médaillons de Georges Picard, tout cela, en vérité, était parfaitement digne de représenter notre art français à l'Exposition de Turin, tout cela est digne de rester au musée des arts décoratifs, à côté des modèles que nous ont laissés les maîtres de jadis. On a beaucoup aimé le salon de M. Groult, qui continue lui aussi, mais beaucoup plus servilement, la tradition du style Louis XV et du style Louis XVI ; l'harmonie générale, cependant, est un peu dure, avec ces cretonnes bleues qui tendent les meubles et le haut des murs.

MEZZARA — STORE D'ATELIER
[illegible]

Quoi encore : de *délicieux* meubles de salon, par Jallot, fauteuils, chaises, chaise longue, banquette, divans, canapé, qui développent dans le bois de citronnier leurs courbes en col de cygne, mais sont malheureusement compromis par une soie rayée jaune et bleue, d'une qualité de ton très vulgaire.

WALLDRAFF — LE BASSIN DE LA VILLA CAMPI

Peut-être aussi une chambre à coucher en pommier marqueté par M. Paul Follot, d'une ordonnance simple.... une salle à manger en hêtre par M. Gallerey, avec des peintures de Mme Guilleré.

Mais les autres ensembles... j'aime mieux n'en pas parler, pour ne contrister personne. D'une manière générale, ils sont trop chargés... Les uns se souviennent encore de l'école de Nancy...., les autres se rappellent Munich. Il y a, non pas des symphonies, mais des oratorios en violet, et des boudoirs, qui sont des entrepôts de pompes funèbres. Et de tout cela se dégage une tristesse!....

LÉANDRE VAILLAT.



CHARLES STERN — [illegible]

LE MOIS ARTISTIQUE

Trente-quatrième Exposition de la Société des Aquarellistes français (*Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze*). — Ensemble plutôt terne, recettes académiques appliquées avec modération, timidité de la vision. Quelques artistes cependant méritent d'être exceptés : tels MM. Paul Rossert qui expose huit marines tumultueuses et belles, d'une parfaite exécution, libre et savoureuse à la fois ; Alexandre de Broca qui sait dessiner, qui sait émouvoir ; Antoine Calbet dont les païennes évocations sont si prestes, si légères, enlevées avec une verve toute parisienne ; Édouard Detaille et ses amusants modèles d'uniformes de l'armée de demain ; Henri Duhem dont les aquarelles sont aussi tendrement mélancoliques que les peintures ; Henri Paillard dont la solide technique d'aquafortiste apparaît toujours comme une armature sous le chatoiement de ses aquarelles ; Gaston Le Mains, sensible infiniment à la poésie nostalgique des vieux parcs abandonnés et de l'automne ; Georges Jeanniot, l'impeccable illustrateur, cette fois de paysages vendéens ; Maurice Faure (une très belle *Étude de tête*), etc., etc.

4e Exposition de la Société moderne (*Galeries Durand-Ruel, 16, rue Laffitte*). — La tendance commune des exposants de ce groupe est toute vers l'élégance et le charme. Tous ces artistes sont gracieux, plaisants, attrayants. Ils ne cherchent ni à étonner, ni à violenter les yeux, mais ils estiment que le public n'a point à juger les problèmes de leur art mais ses résultats, et ils lui soumettent non leurs discussions techniques — ce qui serait oiseux — mais leur effort accompli. En ce sens ils s'opposent fort justement à certains peintres affolés de réclame et qui couperaient la queue de leur blaireau pour se faire remarquer. Et cependant on trouve à la Société moderne les tempéraments les plus différents : un Francis Auburtin, délicat jusqu'à l'évanescence à côté d'un Augustin Carrera, violent jusqu'à la brutalité, un Jacques Drésa, charmant et fantasque comme un ballet d'une comédie de Molière, comme une chanson de Verlaine, [illegible] d'un âpre, [illegible], profond Louis Legrand, et M. Henri Deziré (à la couleur [illegible] et au noble dessin classique) voisine avec M. Henri Morisset, pour qui toute la nature ressemble à un jardin amolli de la moiteur de l'aube, avec Mme Galtier-Boissière qui peint avec amour bégonias, glycines, phlox et marguerites, avec M. Francis Jourdain de plus en plus pris par le charme du Midi de la France. La vie des plages et des bateaux, en été, trouve en M. Raoul du Gardier un annaliste de plus en plus précis, attentif et gracieux, cependant que les personnages monumentaux de M. Julien Lemordant semblent les géantes statues, solides et formidables, des pêcheurs qui lui ont servi de modèles. MM. William Horton, Gustave Jaulmes et ses adorables évocations antiques, Jeanès et ses aquarelles aux perspectives infinies, hantées d'une solitude émouvante, René Juste (*Pluie à Locroman. Rue montante à Pont-Croix*), Emmanuel de la Villéon, Paul Madeline, Manzana-Pissarro, Guillonnet, Henri Marret, Alfred Smith, André Suréda, Louis Süe, Ernest Vauthrin, les sculpteurs René Quillivic et Henry Bouchard, l'orfèvre Charles Rivaud complètent d'excellente façon un ensemble parfait.

Exposition Lucien Simon (*Galeries Bernheim jeune et Cie, 15, rue Richepanse*). — Si tous les artistes imitaient la discrétion de M. Lucien Simon, la critique d'art pourrait lutter sans trop de désavantage contre l'éparpillement, la hâte, la bousculade à quoi l'oblige le nombre indécemment croissant des expositions particulières [1]. Il y a quinze ans que M. Lucien Simon est célèbre et il n'avait jamais encore exposé, et il a fallu les instances pressantes de quelques amis personnels pour l'en persuader.

La première impression que l'on éprouve devant cet ensemble est celui d'une largeur inusitée d'exécution, d'une franchise farouche. Ces œuvres éclatantes, vives, saisissantes, il semble tout d'abord qu'elles aient jailli spontanément, fièvreusement et on ne se rend compte que peu à peu de leur méditation, de leur lenteur, de leur conscience. C'est que nous associons malgré nous l'idée de travail bien fait à l'idée du léché, du propret. Il n'en est rien pour un artiste vrai. M. Lucien Simon garde, après de longs essais et des séries d'esquisses, dont il ne juge pas à propos de nous faire les confidents, toute la vigueur de sa vision première. Sa touche est large, puissante, brutale même, son trait énergique, appuyé, simplificateur, ses plans sont établis avec une solidité surprenante. Et soudain des délicatesses inattendues éclatent : la suavité adorable d'un ciel bleu, approfondi par l'été, la blondeur tendre d'une figure de jeune fille, mille ravissements de lumière.

Mais ces trouvailles ne sont que comme des fleurs cueillies en route, sur les bords d'un chemin âpre. Celui que suit M. Lucien Simon longe la mer bretonne, sur les landes, près des falaises. Un vent dur le balaie. Les visages des gens qu'on y rencontre sont ceux d'une humanité de lutte, d'angoisse et de prière, et qui ne trouve de diversion suffisante aux soucis de sa vie que dans le décor fastueux malgré tout de ses églises, même pauvres. M. Lucien Simon a peint cette humanité-là : ces pêcheurs, ces sardiniers, ces jeunes filles, ces vieilles femmes, sans jamais sacrifier à l'anecdote ni à l'effet, en peintre, et, par le seul effet de sa probité picturale, il a rencontré la plus profonde, la plus authentique émotion.



Ph. ...

LUCIEN SIMON — BIGOUDÈNE

7e Exposition de la Peinture a l'eau (*Galerie Chaine et Simonson, 19, rue Caumartin*). — Les artistes qui exposent ici évoluent sans heurt, avec tranquillité et ce n'est pas d'une année à l'autre que l'on peut apprécier leur progrès. Je n'ai rien à dire de plus ni d'autre que je n'en disais de MM. Charles-W. Bartlett, Raymond Bigot et ses oiseaux si largement écrits, à la japonaise, Gennaro Favaï, Walter Gay, Fernand Khnopff, Luigini, Gaston La Touche, Mmes Jeanne Lucien-Simon et Florence Esté. Les études féminines de M. J.-M. Avy sont ravissantes. M. Henry Cassiers et M. Alexandre Marcette nous donnent chacun de la Flandre une interprétation également attachante, minutieuse, *illustrée*, jolie chez le premier, large, aérée, vaste, pleine de vent et de nature ; chez le second, j'ai beaucoup aimé les impressions religieuses de M. Alfred Delaunois, notamment *Avril au pays monastique* et la *Religieuse* : les belles enluminures de Mlle Henryette Crespel. ... *Hollande* de M. Augustin Hanicotte est une mêlée burlesque du plus amusant effet, du plus vif bariolage. M. Edouard Morerod expose quatre vues du *Grand Socco, à Tanger*, où il a noté avec infiniment de verve le grouillement d'une foule arabe, dans la lumière déjà désertique. Mlle Clara Montalba voit Venise dans un grand ... étincelant et brumeux, à la Turner.

Exposition du Cercle artistique et littéraire (*rue Volney*). — Retenons, au milieu d'un ensemble bien neutre, bien timide, les noms de MM. Paul Chabas (un bien joli *Portrait de Mme P.*, ... de jeunesse et de grâce pensive), Eugène Chigot, Fernand Cormon, Marcel Baschet, Maurice Bompard, Félix Bouchor, Damoye, André Devambez, toujours si spirituel dans ses visions de fourmilières humaines, Octave Guillonnet, William Laparra, Frédéric Lauth (*Portrait de Mme F.*, *Le Vestiaire des Artistes*), Gaston Lecreux, J. Saint-Germier (*Sur le Grand Canal : Venise*), Raymond Woog, le virtuose de la *Petite fille en rose* et du *Portrait de Mme M. B.* A la sculpture citons les œuvres de MM. Cordonnier, Landowski, Denys Puech et François Picard.

Exposition de J.-Francis Auburtin (*Galerie Devambez, boulevard Malesherbes*). — Des paysages, mais légers, pâlis, comme entrevus, et mythologiques. Le peintre, je devrais plutôt dire le poète, affectionne les levers de lune, les crépuscules où les nuances du sol et du ciel s'échangent et se confondent, les sites d'indécision où l'éclat lui-même de la mer s'atténue, comme en un rêve. Les œuvres de M. Auburtin sont de belles et larges visions, éminemment décoratives.

Exposition Pierre-Gaston Rigaud (*Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze*). — Dans les seules églises, M. Gaston Rigaud trouve autant de motifs de s'émouvoir que devant la nature elle-même. Les perspectives des piliers ne sont-elles point comme celles des forêts, les vitraux n'ont-ils point l'apparence d'un soleil, mais d'un soleil mystique, d'un soleil dont les rayons auraient passé à travers des futaies de fleurs ? Comme sous le dôme des grands bois, on trouve dans les cathédrales la

féerie diversifiée des heures du jour, une poésie infinie. M. Pierre.-Gaston Rigaud célèbre cette poésie, dit cette féerie. Il note, d'un pinceau infaillible la lumière de dix heures du matin, si différente de celle de quatre heures du soir, il sait les nuances des crépuscules et du plein midi selon les saisons. Il nous rend sensible la vastitude des nefs, le volume imposant des piliers, que le travail des siècles semble avoir accrus, comme il le fait pour le fût des chênes ; il réserve enfin toutes les splendeurs de sa palette pour le brasillement des vitraux, pour cette lumière si belle qu'elle ne semble pas de ce monde et qui se projette, atténuée, délicate, adorable, avec de si fines transitions sur la pierre nue du sol et des murailles. Aucun de ces trente-sept tableaux ne se ressemble, malgré leur profonde parenté d'âme : chacun d'eux exprime un moment unique de l'heure, une émotion inoubliable du cœur. Quarante-cinq dessins rehaussés accompagnent ces tableaux, et sont consacrés à Chartres, Bourges, Troyes, Bruges, Paris, Alençon et les Landes. Ils interprètent pour la plupart les paysages où s'élèvent les cathédrales étudiées dans les peintures, ils en complètent pour ainsi dire nécessairement l'impression. Il faut les étudier, ces témoignages admirables d'une étude patiente et chaque jour plus récompensée de la vie des villes et des campagnes, pour se rendre compte des progrès considérables accomplis par l'artiste depuis sa dernière exposition. Ces dessins sont d'une force, d'une acuité, d'une profondeur de méditation tout à fait pénétrantes. Un grand succès a salué l'effort de ce bel et noble artiste. Ce n'était que justice. Et j'y vois une précieuse indication sur le bon sens du public et de l'élite, malgré les efforts faits par la publicité pour lancer certaines gloires tapageuses et fragiles. Avec cette exposition, M. Pierre.-Gaston Rigaud a pris rang parmi les meilleurs peintres de notre temps.

4e Exposition d'Estampes japonaises (Utamaro. *Musée des Arts décoratifs. Pavillon de Marsan*).

Le plus près de nous, dit-on, de tous les artistes japonais, et c'est vrai. Sans doute à cause de cet amour de la femme, si continuel chez lui, si attentif à la femme, Utamaro la dessina avec passion, tout le long de sa glorieuse carrière et non plus seulement dans un sentiment uniquement décoratif, mais, on peut dire personnellement, avec une préoccupation évidente de l'exprimer pour elle-même, un peu comme dans un portrait. Il la peignit sous tous ses aspects, dans toutes ses attitudes normales, et dans tous les détails souvent de sa vie domestique, loin de toute anecdote, de tout fait divers. Mais il ne s'interdit pas non plus de la prendre pour thème de compositions décoratives, lorsque cela lui plaît, et alors ce n'est jamais cependant sans y introduire un élément de pittoresque... C'est un artiste d'une sûreté de métier merveilleuse, d'un charme infini et dont l'étourdissante habileté ne doit pas nous donner le change sur sa faculté de s'émouvoir. Il s'est penché sur les formes de la vie et surtout sur l'éternel féminin avec une sorte d'attendrissement gracieux encore inconnu jusqu'à lui.

9e Salon de l'École Française (*Grand Palais des Champs-Elysées*). — Notons les envois de MM. de Plument, Cartier, Alexis et Eugène Delahogne, Marcel Coignet (jolis paysages parisiens), Pinard, Midy, Michel-Lévy, Guéry, Oudard, et surtout M. Magnier (une très émouvante *Marine*), etc.

Exposition Robert Mortier (*Galerie Devambez, boulevard Malesherbes*). — Quoique cette centaine environ de toiles et de pastels soit ici disposée sans autre souci que de former sur les murs d'agréables jeux de couleur, il est intéressant d'y retrouver les étapes de l'évolution suivie par un jeune artiste, vraiment bien de son temps par toutes ses qualités et jusque dans ses scrupules et ses hésitations. M. Robert Mortier expose pour la première fois un ensemble d'œuvres qui, réparties sur une période d'une dizaine d'années, attestent tout d'abord son intention de ne produire que lorsque l'y pousse le besoin réel de peindre.

Ses premières toiles, ses premiers pastels, pour la plupart méditerranéens, sont extrêmement vaporeux et subtils. Doué d'une délicatesse de vision très rare, le peintre, déjà porté à refuser de transcrire tout rapport immédiat, tout effet facile, toute impression conventionnelle ou connue, ajoutait encore à ce scrupule pour ainsi dire naturel une sorte de répugnance spéciale à rappeler, dans son interprétation, les procédés ou les recettes de ses contemporains. Je l'ai vu travailler à cette époque, et c'était fort curieux. Il était visible que sa très grande mémoire lui présentait, tandis qu'il tenait le pinceau ou le bâton de pastel, les phrases picturales prononcées par d'autres que lui en face des mêmes paysages. Mais, au lieu de le tenter, ces souvenirs ne servaient qu'à le mettre en garde contre une possible répétition. Aussi travaillait-il dans un état de fièvre particulière, sous l'influence excitatrice de laquelle il éliminait avec une rapidité extrême tout le déjà vu et le déjà dit, et ne retenait que ce qui se présentait d'authentiquement neuf et rare. Ceci explique l'impression de sensitivité aiguë que produisaient ses petites toiles de cette époque : il y sous-entendait tout ce qu'un autre aurait pu y

mettre : il y restait non pas l'essentiel, mais le plus léger, le plus insaisissable. Impressionnistes dans le sens le plus exact du mot, ses paysages ne semblaient faits que de lumière répandue sur une construction presque invisible, allusions plutôt qu'indications, efflorescences plus encore que bouquets...

Puis, il se tut, quelques années. Des scrupules lui étaient venus. On parlait trop autour de lui d'armature, de solidité, de synthèse. Il se demanda s'il avait le droit de sous-entendre des éléments aussi essentiels, et malgré que ses préoccupations fussent contradictoires à ses dons personnels, il se les imposa quelque temps, forçant sa discipline naturelle. Quelques toiles, évoquant par leur sommaire simplification cézannienne l'apparence souvent de vitraux, restent comme des témoignages de cette hésitation, de ce trouble. Personnellement, je fus de ceux qui regrettaient cet oubli volontaire de qualités plus féminines. Et je ne cache pas le peu de sympathie que j'éprouvais pour les œuvres dures et tendues de ce moment de transition.

Fort heureusement, l'influence de la nature fut, comme toujours, bienfaisante. A l'éprouver chaque jour, dans le pays de l'Ile de France où il se retirait une partie de l'année, il se fit en M. Robert Mortier un travail à demi-inconscient dont le résultat fut la conciliation harmonieuse de ses facultés primitives et de celles qu'il avait acquises. Lorsqu'il se remit au travail, pour peindre les paysages qu'il avait sous les yeux, il n'avait perdu ni la délicatesse de sa vision, ni son charme d'exécution, mais il y avait ajouté une solidité nouvelle. Ses ciels sont toujours subtils, mais ils se développent sur un sol bien établi, dont on sent la masse et la matière. Sa lumière est toujours observée avec justesse et d'effet rare, mais elle se joue sur des surfaces cette fois nettement délimitées, placées dans leurs perspectives rationnelles : arbres, plis de terrain, maisons, etc. Tout se tient et s'équilibre sans heurts, la page se compose de la manière la plus satisfaisante. Devant ces récentes toiles, sincères, agréables et parfois émouvantes, on éprouve cette sorte de plaisir particulier que nous ressentons devant tout artiste dont la maturité a su ne rien renier des promesses délicates de sa jeunesse.

F. M.



Ph. Vizzavona.

PIERRE-GASTON RIGAUD. — SOLEIL DU SOIR.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

[illegible]

International Art Gallery, 1, rue de Berri. — Exposition [illegible]

[illegible] — [illegible] œuvres d'ALPHONSE CORNET.

[illegible]

Galerie Marcel Bernheim, 2 bis, rue Caumartin. — [illegible]

[illegible] Monre. — Exposition [illegible].

Galerie Haussmann, 27, rue de La Boëtie. — Exposition [illegible].

Courrier Français, 25, rue Richelieu. — Exposition de [illegible]tion Artistique des Chemins de fer.

[illegible], Villa Brune. — Exposition d'atelier MARCEL LENOIR (peintures, fusains et aquarelles).

[illegible]. — Exposition [illegible] sept[illegible].

Galerie Vildrac. — Exposition [illegible] (peintures, pastels, aquarelles et lithographies d'Orient).

Galerie Barbazanges, 109, faubourg Saint-Honoré. — Exposition [illegible] et MARIE LAURENCIN.

Galeries Bernheim-Jeune et Cie, 15, rue Richepanse. — Les peintres [illegible].

Galeries [illegible], 2, rue Royale. — Exposition [illegible] Peintures de M. MARVAL ; Peintures de [illegible].

Atelier de Poulbot, 11, rue de l'Orient. — Exposition posthume de A. DELANNOY.

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Œuvres de [illegible]. Aquarelles de RENÉ [illegible].

Galeries Eugène Blot, 11, rue Richepanse. — Aquarelles, faïences et terres cuites de ROUX-CHAMPION.

Galerie de la Boëtie, 64 bis, rue de la Boëtie. — 4e Exposition de la Société des Artistes graveurs au burin.

Galerie Richelieu, 71, rue de Richelieu. — Tableaux de MM. [illegible], BARAT-LEVRAUX, [illegible], BRAQUAVAL, CHANAL, P. DE CASTRO, F. DENAGER, JACOB-HIANS, [illegible], M. [illegible]-DESSAULTY.

Art Students Club, 4, rue Joseph Bara. — Exposition de " THE AMERICAN ART ASSOCIATION ".

Galerie Marcel Bernheim, 2 bis, rue Caumartin. — Aquarelles de FERNAND TRUFFAUT.

Galeries A. Grubicy, 14, rue de Richelieu. — Exposition de C. FORNARA, C. MAGGI, B. LONGONI, A. BONOMI, C. ZANON, C. PRADA, [illegible], P. [illegible], M. SEGANTINI, BARABINO, [illegible].

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

L[illegible] Sécession Munichoise ouvre le cycle annuel de ces grandes assises de l'art [illegible] d'ambition et d'organisation artistiques. Au sens où l'on dit [illegible] ques ou le Jura franconien, celles qui dorment [illegible] pignons déjetés.

[illegible] toujours à l'affût des nouveautés sensationnelles. Ces faits [illegible] moutons de Panurge de la modernité parisienne et des [illegible] originel, selon leur propre germe et leur propre sève et non à la façon d'un arbre qui opérerait lui-même sa greffe ! Je [illegible] alcooliques qui droguent de Cezanne Hodler, tel M. Julius Huther ; qui appliquent Cezanne à la composition et aux [illegible] M. [illegible] Schiele, sans parler de ceux qui [illegible] Gréco et M. Weissgerber déjà dérouté lui-même par le [illegible].

J'ai signalé autrefois la santé des débuts de M. Rudolf [illegible] ses hommes, montés sur ski, dans l'Alpe où le vent souffle [illegible] M. Walter Klemm avec son *Exploitation* [illegible] *La Première neige* de M. Erich Buchwald-Zinnwald montre un paysage fait de rien et comme matière [illegible] M. Adolf Thomann, [illegible] profondes qui s'isolent du superficiel dissipé et demeurent [illegible] exotiques. Une telle peinture est le contrepied exact de tout [illegible] *Fantasia* qui mène de Delacroix jusqu'à Faber du Faur, c'est la brune indigence de la vie du bédouin. C'est l'ascétisme de la misère orientale, du [illegible] plus dans la poussière, le vent et le soleil. Il redevient bétail fatigué et pelé bon pour que des femmes y montent, [illegible].

[illegible] Otto Greiner [illegible].

beauté égal à cette conscience, nous serions obligés de saluer en lui l'un des plus grands artistes de notre temps. Malheureusement son dessin seul l'intéresse et jamais son modèle. Par ailleurs, ses idées, sa façon de composer lui viennent de Klinger. Il lui est ce talent secondaire et réflecteur, ce clair de lune què traînent après eux tant de grands artistes. Klinger peut se mirer en Greiner comme un Narcisse universitaire et un peu pédant dans un petit miroir trop précis et encore plus pédant. Si l'on a eu le grand tort de comparer jadis Klinger à Brahms qui lui est [illegible]ment supérieur, ce serait un tort beaucoup plus grand de paralléliser Greiner à Reger ; mais enfin Greiner est à Klinger assez bien ce que Reger est à Brahms. Il faut toutefois n'accepter de telles équations que comme des façons commodes et très approximatives... de s'entendre ? Non, bien plutôt de s'induire en erreur. Disons simplement que M. Greiner est aujourd'hui la dernière rigueur du dessin pur, de l'abstraction-dessin si l'on peut se représenter une telle chose, comme M. Reger en est à la dernière rigueur de l'harmonie elliptique et du contrepoint raccourci. Et encore une fois il est stupide en un paragraphe de chronique de seulement indiquer de telles choses qui sans développement sont mal intelligibles.

WILLIAM RITTER.

AUTRICHE-HONGRIE

L[illegible]stique d'Autriche est à l'image du bariolage des nationalités de l'Empire, à cette différence près qu'il ne [illegible]le part au-dessus l'analogue de cette grande idée [illegible] qui est tellement supérieure à celle de nationalité. Mais enfin l'Art austro-hongrois comme la musique [illegible] a tout de même son empereur. Une fois de plus [illegible]ment ici juxtaposés les noms des deux Gustaves, Klimt et Mahler. Le fait Klimt et le fait Mahler sont dans l'histoire de la culture autrichienne des faits, si j'ose dire, [illegible]conçus. Et déjà les mêmes lendemains se dessinent. Chez ces deux grands maîtres seuls une idée de synthèse [illegible] par n'importe quelle nationalité se dessine. Et le désarroi de la critique allemande à leur égard prouve bien de quel phénomène complexe il s'agit, de quelle participation des éléments slaves dans leur formation. Or une analogue complication persiste dans toute la série des phénomènes préparatoires à ces deux grands-là et dans la [illegible] non moins intéressante de ceux qui en dérivent.

J'aimerais arriver à dégager un peu ces pauvres chroniquettes écourtées de contingences telles que de citer, à Vienne une exposition norvégienne ouverte au *Hagenbund* par l'archiduc Reignier, à Prague par les soins de la Société Manes, une exposition des vieux portraits tchèques ou celle de l'œuvre du peintre et caricaturiste si finement [illegible] Hugo Bœttinger ; à Budapest certains continuels achats d'œuvres anciennes et modernes où enfin la mégalo[illegible] madgyare trouve cet épanchement, depuis si longtemps souhaité, dans quelques-uns des domaines artistiques.

Que Prague propose d'affecter l'exquis pavillon baroque [illegible] *Amerika* [illegible] un musée de l'œuvre de son auteur, l'architecte d'origine bavaroise Dienzenhofer et à la réunion [illegible] collections offrant un tableau complet de son époque, [illegible] l'initiative est louable ! Que la ridicule et laide Maison Nationale, qu'il ne convient même plus de discuter [illegible] un fait accompli, renferme des travaux de premier ordre de MM. Svabinsky et Preissler, certes cela a son importance ! Que l'on s'apprête aussi à célébrer le vieux [illegible] par une exposition définitive et [illegible] de son œuvre applaudi [illegible] des deux [illegible] [illegible] tout [illegible] est donc moins [illegible] non pas [illegible] dans cette Maison Nationale d'une exposition [illegible] Sociétés rivales qui se partagent l'activité artistique de la Bohême tchèque, mais que l'acheminement malaisé [illegible] sécessions dérivées l'une de l'autre vers ce but si [illegible] en apparence et si malaisé en réalité, conquérir [illegible] parmi les grandes écoles mondiales modernes et cependant arriver à l'expression de sa personnalité nationale.

On a d'abord affecté de ne pas prendre [illegible] la [illegible] venue de ces Sociétés, la *Skupina*, séparée de *Manes* après des incidents qu'il est aussi inutile de déplorer, puisqu'ils devaient fatalement se produire, du seul et même fait que *Manes* autrefois se fut formé d'analogue façon. Dieu sait que si l'on parle de néo-primitivisme, de futurisme et de cubisme nous haussons les épaules. Mais si l'on nous dit que de tels groupements arrivent à englober des individualités telles que M. Kysela ou que M. Vlastimil Hofmann, qui s'y déclarent fort à leur aise dans une élite de leur choix, alors les données du problème changent un peu. Eh quoi ! le meilleur des jeunes décorateurs tchèques d'une part ; de l'autre l'un des artistes polonais d'aujourd'hui le plus précieux, le plus rare et le plus individualiste ! L'effarement augmente lorsque l'on voit un groupe d'artistes tchèques ultra modernes prétendant se référer et se targuer d'appartenir à Tintoret, à Gréco, aux artistes anonymes de la sculpture gothique et de l'émaillerie persane pêle-mêle, au lieu que toujours aux modes et goûts versatils de Paris, et cela en âme et conscience, comme on se reconnaît d'une famille selon le sang. Un tel phénomène ne vaudrait-il pas d'être étudié mieux que d'être inventorié au petit bonheur dans le tohu-bohu des expositions dans un Empire tour de Babel.

Ce qui me plaît surtout chez les artistes de la *Skupina* mieux que les œuvres de la plupart d'entre eux, hélas ! c'est qu'ils aient été chercher aussi leur justification, et l'aient jusqu'à un certain point trouvée dans les œuvres même de quelques-uns de ces ancêtres dont j'ai toujours regretté que la Société *Manes* fît totalement abstraction, un V. H. Brunner, un Petr Brandl. Ils vont la rechercher, cette justification, paraît-il, jusque dans les carreaux de poêles tchèques du Musée de la ville de Prague et [illegible] ont raison. C'est déjà un grand pas de fait [illegible] tchèque, prétendûment commencé aux deux frères Manes, arrive enfin à se reconnaître des origines plus vénérables et presque héraldiques. Il m'est doux, après avoir prêché vingt-cinq ans cette recherche à mes amis de Prague et pour ce avoir été tourné en dérision par eux, de les voir s'acheminer à une plus saine notion des choses. Et peut-être que s'ils avaient pris aussi la peine de se rendre compte de la façon dont un Mahler et un Klimt ont, pour leur formation [illegible] opéré sur des données et [illegible] nationaux, épars [illegible] toute l'étendue de la Monarchie, ils auraient enfin aperçu le trait de lumière décisif, adjuvant final de toutes leurs recherches. Que de tâtonnements et de pertes de temps [illegible] été [illegible] N'importe [illegible] de la *Skupina* [illegible] dans [illegible] moins quelques-uns d'entre eux l'entrevoient. Et [illegible] dit que *Manes* [illegible] tout commencé [illegible] presse artistique tchèque.

WILLIAM RITTER.

ESPAGNE

L'*Art et les Artistes* a publié récemment un très intéressant article de son Directeur, sur la " Maison du Greco ", si ingénieusement reconstituée à Tolède, par le Marquis de la Véga Inclan. Après avoir ainsi retrouvé et restauré son logis, restait à identifier sa demeure dernière. D'après le témoignage formel de Jorge Manuel Théotocopouli, le propre fils du Gréco, celui-ci aurait été inhumé dans un caveau du couvent de Santo Domingo el Antiguo, où se conservent plusieurs de ses œuvres. Mais un jeune critique, M. Francisco de Borja de San Roman, auteur d'une remarquable étude sur " Le Gréco à Tolède, ou nouvelles investigations sur la vie et l'œuvre de Domenicos Théotocopouli ", y déclarant que l'inspection de ce caveau l'avait convaincu du transfert ailleurs des restes du maître. Il vient de reprendre et de développer cette thèse dans un opuscule spécial intitulé : " Le sépulcre de Théotocopouli à San Torcuato, à Tolède ", où il s'attache à démontrer, d'après les archives des Protocoles de Tolède, que, si le Greco fut bien enterré en effet, à Santo Domingo el Antiguo en 1614, et sa bru, Alfonsa de los Morales en 1617, son fils Jorge Manuel perdit en 1618 la propriété de ce caveau de famille et reçut en 1619 la concession d'un autre à San Torcuato " pour ses parents et descendants ". M. San Roman croit donc, que le sépulcre du Greco doit se trouver parmi les ruines de cet ancien couvent de San Torcuato, et préconise des fouilles, dont les résultats pourraient être particulièrement intéressants, vu la proximité du troisième centenaire de sa mort, dont on projette la célébration solennelle à Tolède.

En attendant cette exhumation éventuelle, il faut malheureusement consigner, dans ce qu'on pourrait appeler la chronique nécrologique des monuments et œuvres d'art, deux faits, dont l'un constitue un bel exemple de ce vandalisme collectif et officiel, qui sévit de plus en plus en Espagne sous couleur de modernisation. La ville de Palma (de Majorque), capitale des Baléares, possédait dans une de ses rues principales un vieil arc arabe, dit Porte de Santa Margarita, sous lequel avait fait son entrée le fameux roi Jaime le Conquérant. Sous prétexte qu'il gênait la circulation, il avait été question de l'abattre et, pour le sauver, la Commission locale des monuments nationaux, avait pu lui faire décerner ce titre. Mais dernièrement, pendant la nuit, une équipe d'inconnus, dûment assermentés sans doute, l'endommagea lamentablement à l'aide de cartouches à dynamite. La Commission protesta aussitôt auprès de l'Académie des Beaux-Arts et du Gouvernement, menaça de démissionner et offrit de procéder à la restauration de l'arc ainsi mutilé. Mais au même moment la Municipalité, réunie en séance extraordinaire et sur le rapport de ses architectes déclarant le monument ruineux, en décida la démolition immédiate, et, ayant obtenu l'autorisation du gouverneur, se rendit en corps sur les lieux pour en donner le signal, aux applaudissements de la foule !

D'autre part, on annonce que le Collège de San Gregorio à Valladolid, dont la façade et le " patio " sont des modèles d'ornementation de la fin du XVe siècle, se trouve en état de ruine imminente. Heureusement, les autorités locales se préoccupent activement de sa conservation et il faut espérer qu'elles y réussiront.

Par contre, le bruit, accueilli par la presse madrilène, qu'un des plus beaux tableaux de Murillo au Musée de Séville, l'*Immaculée Conception,* dite la " Concepcion niña ", aurait été complètement abîmé par une restauration maladroite, ne s'est pas confirmé. Il s'agit d'un simple nettoyage qui a fait reparaître la couleur primitive avec une vigueur imprévue et mis à jour des retouches déjà anciennes.

J. CALASSE.

ITALIE

Un nouvel astre est monté dans le ciel officiel de l'art italien contemporain. On peut regretter cet événement, pour des raisons diverses et fort différentes. Il s'agit de M. Angelo Zanelli, dont j'ai eu à plusieurs reprises l'occasion de révéler le nom aux lecteurs de ces chroniques.

M. Zanelli a lutté avec M. Dazzi, lui disputant, dans une joute artistique déjà signalée ici, l'honneur de décorer par une longue frise et une statue de la Déesse Rome, la base du monument romain à Victor-Emmanuel. Les mondes officiels et officieux de l'art, qui souvent en Italie n'en font qu'un, se sont prononcés pour M. Zanelli. Et maintenant, le chœur des petits, des innombrables « petits », accroupis dans l'attente d'une décision officielle avant de s'élancer à la glorification d'un élu, traîne ses bénédictions sur les traces du jeune sculpteur. Le gouvernement a confié immédiatement à l'artiste préféré un nouveau travail, un Trépied offert par le Ministère des Postes au vainqueur de je ne sais quel concours quelconque. Et voilà enfin M. Zanelli, vainqueur de sa récente joute, [illegible] en composant un trépied d'argent sur lequel on est tenté de chercher l'indiscutable « Made in Germany ». Et voilà pourquoi il faut regretter déjà que les [illegible] soient tombés trop tôt sur un artiste [illegible] dont le talent, fait surtout de nuances psychologiques et de tendresses intérieures, semblait avoir besoin, au contraire, d'ombre et de silence.

Il est regrettable aussi qu'on se permette de considérer l'art de M. Zanelli comme celui d'un rénovateur, destiné sinon à [illegible] la sculpture italienne. La jeunesse laborieuse de l'artiste excuse ses fautes et ses défauts ; c'est l'étouffer avant l'heure que de l'exalter sans réserve. Le danger est grave, lorsqu'il devient collectif ; et il est d'autant plus grave, qu'il est inévitable. Car la masse opaque des demi-consciences de tout domaine social, artistique ou politique, se rue brutalement sur l'homme ou l'œuvre que la faveur publique lui signale, et s'obstine alors, après avoir exalté en bloc cet homme ou cette œuvre, à « découvrir » les qualités, les beautés et les significations des détails. Tout doit avoir un sens, alors, et tout n'a pas un sens. Il serait nuisible que l'on trouvât dans l'art de M. Zanelli les qualités d'innovation par la pensée et par le style, dont la sculpture italienne a besoin pour réaliser, devant les grandes nations artistiques de l'heure présente, surtout devant la France, les grandes superbes promesses faites avec un si puissant orgueil par Vincenzo Gemito ou par Medardo Rosso.

M. Zanelli conçoit « grand », mais réalise « petit ». Un souci de pensée poétique, souvent très lyrique, l'anime et le pousse. Mais il ne sait s'exprimer que dans le canon formel trouvé par les héritiers picturaux de l'esthétisme anglais de la dernière moitié du XIXe siècle. Son art s'apparente ainsi à celui d'un autre sculpteur, son aîné, M. Bistolfi, autant qu'à celui du décorateur « néo-préraphaélite » M. de Karolis... C'est peu. Il est nécessaire que les bruits glorieux laissent à M. Zanelli le temps de « chercher son expression », comme dirait l'épigone littéraire de l'esthétisme anglais, Oscar Wilde, c'est-à-dire de trouver la correspondance occulte et féconde entre la vie moderne et

ses possibilités très hautes de penseur, et surtout la manière vraiment naturelle de l'exprimer par la forme. Il serait nécessaire, en un mot, qu'il renouvelât à peu près totalement sa « volonté plastique », trop alanguie maintenant dans le culte extrême du geste figé et de l'attitude pensive. La pensée qui n'est pas dans une attitude, mais dans la vibration totale, dans le reflexe total et parfaitement adéquat du morceau, c'est tout l'art grand et solide. Et si la pensée est neuve, la plastique qui la fait vibrer sera neuve. Or la statue de Rome due au ciseau de M. Zanelli, est trop, qu'on me pardonne l'expression, trop « opéra-comique », trop habillée, parée selon une norme connue et toute décorative pour qu'elle s'impose vraiment, vive et vivace, à notre admiration, comme une indication de renouveau.

Il faut souhaiter à M. Zanelli un prompt dégoût des bruits qu'on fera de plus en plus autour de son nom. Il montre une âme d'artiste soucieuse de se manifester hautement. Il se doit de s'y efforcer.

Car l'on peut opposer vraiment sa statue de Rome [illegible] ce petit enfant de bronze de l'incomparable Gémito, qui figura jadis au Salon de 187[illegible], qui appartint à Meissonier avant de repasser les frontières et de s'arrêter à Naples, et qu'on a pu admirer récemment à Rome, après avoir figuré à Naples, l'an dernier, à la XXXIVe Exposition des Beaux-Arts de la Société Salvator-Rosa.

R. Canudo.

ORIENT

Constantinople. *Restauration du Palais du Sultan.* On se rappelle qu'au lendemain des journées sanglantes d'Avril 1909 — qui marquèrent la fin du régime hamidien — Mehmed Rechad Effendi, frère du monarque déposé, monta sur le trône de Turquie, sous le nom de Mehmed V. Or, le nouveau Sultan ne voulut pas, pour résidence, de la ville de palais et de kiosques que, dans ses fantaisies terrifiantes, le souverain déchu avait fait élever sur les hauteurs de Yildiz d'où, comme un aigle dans son aire, il pouvait surveiller la ville turque, la ville franque, le détroit, l'entrée de la Mer Noire, celle de la Marmara et la Corne d'Or. Mehmed V décida d'habiter le palais de Dolma-Baghtché que son père, le Sultan Abdul-Medjid, avait fait construire, en 1853, entre Foundoukli et Ortakeuy, sur la rive occidentale du Bosphore.

Toutefois, depuis la déposition du Sultan Aziz, en 1876, ce palais, inhabité, avait été complètement négligé. Lentement, mais sûrement, le temps avait commencé son œuvre destructrice. Une sérieuse restauration était à entreprendre. Elle fut confiée à Veddad Bey, le maître incontesté de l'architecture ottomane contemporaine. Naturellement les premiers travaux se portèrent aux appartements privés du Souverain, qui furent terminés quelques semaines après les fêtes du couronnement. Aujourd'hui, la restauration est entièrement achevée, et l'admirable joyau de l'architecture turque se mire dans les eaux du Bosphore, avec autant d'éclat que le jour où en prenait possession le père glorieux du monarque régnant.

Composé d'une suite de grands salons en marbre, ce superbe palais constitue une des merveilles de l'art ottoman au XIXe siècle. Il représente, en son ensemble, une fusion très heureuse de tous les ordres, où, cependant, le style mauresque et l'ordre composite dominent entre tant de styles [illegible].

La place m'est trop limitée pour entrer dans le détail de cette architecture, où, à une grande pureté de lignes, s'allie une richesse profuse d'ornements. Du haut en bas, le palais ne présente que sculptures et dentelles de marbre. Innombrables sont les colonnes qui, aériennes, s'élancent soutenant frises et frontons fleuris où courent, légères, des guirlandes fouillées avec un art parfait. Un goût très sûr a, toutefois, présidé à cette débauche de luxe ornemental.

L'intérieur du monument n'est pas moins magnifique. La disposition architecturale du grand escalier d'honneur, avec sa rampe de balustres en cristal, est d'un effet très simple et très somptueux à la fois. Les marbres les plus riches et les plus précieux ont servi à la décoration des grands salons et de la salle de bal, dont les plafonds ont presque tous été peints par l'artiste français Séchan, celui-là même qui, en 1849, restaura de si sobre et de si brillante façon la galerie d'Apollon au Musée du Louvre. La salle de bains, entièrement construite en albâtre oriental, riche en veines colorées et en nuances nettement tranchées, mérite une mention toute particulière. Quant à la Salle du Trône, elle peut hardiment soutenir la comparaison avec la Salle de n'importe quelle cour européenne, tant l'architecte a su réaliser, avec ordre et magnificence, le rêve d'art qui l'obsédait.

Cet architecte, Garabed-Calfa, un arménien, originaire de la Cilicie, était de la famille des Balian, laquelle pendant plus de deux siècles servit les Padischah. Il fut, il est vrai, aidé dans sa tâche par son fils aîné Nighogos-Calfa, qui venait de terminer ses études à l'École des Beaux-Arts de la rue Bonaparte et à qui revient l'honneur d'avoir tracé les plans de la Salle du Trône et de l'entrée principale, en hémicycle, du Palais.

Adolphe Thalasso.

Echos des Arts

Un Encouragement royal.

La rédaction de *l'Art et les Artistes* a reçu de S. M. le Roi des Belges une très gracieuse demande d'abonnement, conçue en ces termes :

Secrétariat des commandements du Roi.

Palais de Bruxelles, le [illegible] février 19[illegible]

Monsieur,

Le Roi a été charmé de recevoir la précieuse livraison de *l'Art et les Artistes* que vous avez consacrée à la peinture flamande. Sa Majesté m'a chargé de l'honneur de vous remercier de [illegible] hommage. C'est avec plaisir et intérêt qu'Il a [illegible] et son autorisation [illegible]. [illegible] de votre belle publication a inspiré [illegible] souverain le désir d'en devenir le lecteur assidu. Vous serez bien aimable de faire inscrire Sa Majesté pour un abonnement, [illegible] devant être servi à S. Majesté le Roi.

Le Secrétaire des Commandements (Signé) [illegible]

❦

Fouilles et Découvertes.

Le général Moinier, qui commande au Maroc, [illegible] des fouilles [illegible] des [illegible] que [illegible] dans [illegible] officiers, le commandant M[illegible] et le capitaine Vernet [illegible] [illegible] [illegible] Sebou [illegible] S. A. [illegible]

[illegible] professeur au collège de France, qui n'hésite pas à reconnaître dans ces ruines les vestiges de l'ancienne [illegible] de Barisa. Ces fouilles seront continuées.

Dons et Achats.

Si nos lecteurs parfois s'étonnent de ne nous voir annoncer [illegible] acquisitions des grands Musées, qu'ils ne nous [illegible] pas de négligence. Nous imitons [illegible] la prudence dont fait preuve la publication qui fait autorité en la matière: *Les Musées de France*, bulletin publié sous le patronage de la Direction des Musées nationaux et de la Société des Amis du Louvre, sous la direction de M. Paul Vitry, le distingué conservateur-adjoint au Musée du Louvre. Cet organe si intéressant, auquel nous empruntons [illegible] ses précieux renseignements, se fait une règle de n'annoncer (comme le font trop souvent des journaux trop pressés) [illegible] acquisition avant qu'elle n'ait fait l'objet d'un arrêté signé par le Ministre, après avis du Conseil des Musées. En attendant, nous aussi, cette consécration, nous évitons toute erreur et toute rectification.

Aménagements et Restaurations.

Les locaux qui, au boulevard Morland, abritent les archives du département de la Seine, ayant été depuis longtemps reconnus insuffisants et obligeant à un ordre de rangements trop dispersés qui rendent les recherches de plus en plus impossibles, il a été décidé que parmi les grands travaux dotés par l'emprunt de neuf cents millions on prélèverait le crédit nécessaire au déplacement et à la réinstallation de ces archives. Elles seraient transférées dans un des vieux hôtels dont la ville de Paris a la possession ou qu'elle a l'intention d'acheter, et dont on assurerait ainsi la conservation en rendant celle-ci utile. A cet effet on a proposé l'hôtel Sully, situé au numéro 62 de la rue Saint-Antoine, hôtel édifié par Ducerceau et donné à Sully par Henri IV. Si l'acquisition en était trop coûteuse, il serait facile de trouver dans l'ancien Marais quelque autre demeure historique. Il est question d'ouvrir une enquête à propos de cette réinstallation des archives de la Seine.

On sait que M. Maurice Barrès a fait, récemment, une campagne en faveur des humbles clochers de village et des [illegible] M. Dabatte, rapporteur devant la [illegible] commission d'une pétition déposée par M. Maurice Barrès au nom d'un grand nombre d'artistes et [illegible] qui demandent qu'on assure la protection de ces [illegible] exposé excellemment qu'il ne s'agit en l'espèce [illegible] que les [illegible] de la pétition appartiennent à toutes les [illegible] tous les partis politiques et [illegible] une question d'ordre national, une forme [illegible] [illegible] beauté extérieure, qui se [illegible] notre [illegible]

Nécrologie.

M. [illegible] de l'Académie des Beaux-Arts [illegible] l'école des Beaux-Arts [illegible] vient de mourir [illegible] Moreau [illegible] dans [illegible] au Salon [illegible] et [illegible] *La Mort [illegible]* [illegible]

Revues étrangères.

Staryé Gody (années révolues). — Revue mensuelle d'art ancien, paraissant le 15/28 de chaque mois. — 1912, sixième année.

Le texte de *Staryé Gody* étant rédigé en russe, tous les titres sont munis de traductions en français.

Staryé Gody publieront en 1912 quelques articles à l'occasion du centenaire de la guerre de Russie.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Pétersbourg et au bureau de la rédaction (10, Rynotchnaïa).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane. — Librairie Leo S. Olschki, Florence.

La Bibliofilia. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an : Italie, 25 francs; étranger (Union postale), 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Leo S. Olschki, Florence.

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

Salon de 1912, Société des Artistes Français, Grand Palais, 30 avril au 1er juillet.

Grand Palais, avenue d'Antin, Société nationale des Beaux-Arts, Salon de 1912, du 14 avril au 30 juin.

Au Musée Galliéra, en 1912, exposition de la broderie.

VIe Salon des Humoristes, au Palais de Glace, le 20 avril.

DÉPARTEMENTS

DUNKERQUE. — Exposition internationale, section rétrospective et artistique (courant 1912).

NEVERS. — Groupe d'Émulation artistique du Nivernais, Xe exposition, jusqu'au 14 avril.

MACON. — Société Mâconnaise des Amis des Arts.

MARSEILLE (Salle du Syndicat d'initiative de Provence), jusqu'au 15 avril. — Exposition des Œuvres d'Édouard Crémieux.

REIMS. — Du [illegible] au 30 avril, Galerie Mars-Antony, place du Parvis. — Exposition de gravures anciennes. — Exposition des œuvres de MM. J.-P. Mesle, Henri Caüet, Charles Guérin et Eugène Leuillâtre.

ÉTRANGER

VENISE. — Xe Exposition internationale des Beaux-Arts, du 15 avril au 31 octobre 1912.

GAND. — Exposition universelle en 1913.

BRUXELLES. — [illegible] Salon du Printemps en mai et exposition d'art religieux moderne.

DRESDE. — Exposition d'art, jusqu'en Octobre. Les frais de transport et d'assurance seront payés par le comité.

AMSTERDAM. — Exposition internationale en avril 1912.

LIÈGE. — Salon des Beaux-Arts, le 4 mai 1912. Secrétariat 23, rue Basseuge, à Liège.

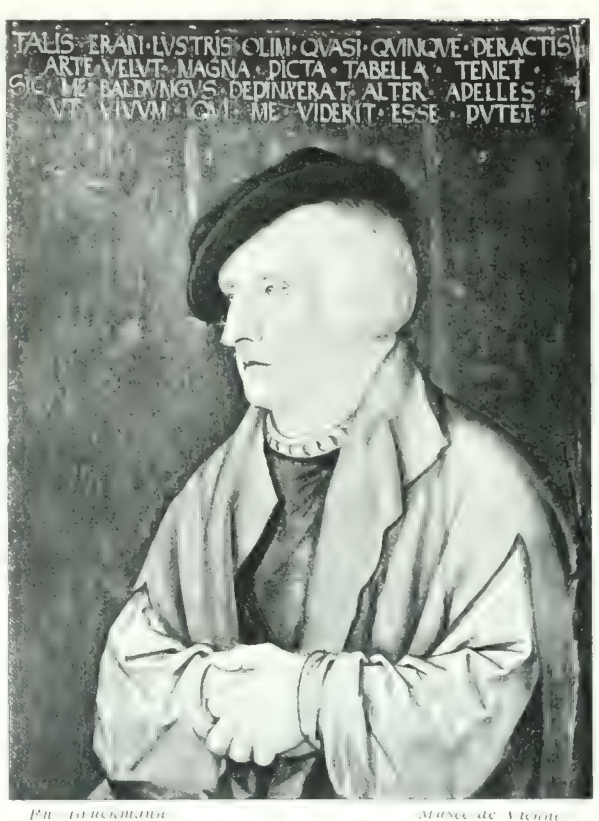
V

LES PEINTRES D'AUGSBOURG. — HOLBEIN. DÉVELOPPEMENT DU PAYSAGE.

Nous avons vu les petits maîtres, issus de l'atelier de Dürer, amenés à l'étude de l'Italie et de l'antiquité. Ils ont subi un mouvement qu'ils n'avaient pas créé. Avant eux Augsbourg, ville riche de banquiers et de marchands, trait d'union économique entre l'Allemagne et l'Italie, a été le grand foyer d'élaboration de l'influence italienne. Hans Burgkmair (1473-1531) et Hans Holbein, le vieux (mort en 1520), qui débutent, tous les deux, par des œuvres complexes et tendues inspirées par le seul génie du nord, marchent par une évolution semblable vers un style plus simple et plus rythmique. La gesticulation s'apaise, les draperies se simplifient, les types des personnages deviennent moins accentués et plus suaves. Les architectures cessent, après 1505, d'être gothiques pour affecter les formes de la Renaissance. L'écriture est moins soulignée, moins implacable. Le coloris, plus chaud, plus subtil, vise à une harmonie unique. Mais, dans cette détente, le goût de l'individuel, le détail familier, l'amour de la nature, le luxe des paysages, attestent la persistance du génie national.

Burgkmair, quand il représente l'*Empereur Constantin et saint Sébastien* (1505) (Musée de Nuremberg), place ses personnages dans un palais d'une ordonnance classique et sobre, mais il ouvre une perspective sur un paysage accidenté où se profile, près d'un lac, une ville dont les fortifications et les maisons sont toutes germaniques. L'empereur et le saint, malgré la suavité du modelé et la dignité des attitudes ont, dans leur costume, dans leur physionomie, dans leur allure, un je ne sais quoi d'étrange où se décèle le génie du nord. De même, une *Vierge avec l'enfant*, de 1509, trône sur un siège de marbre travaillé selon le style de la Renaissance et de Venise, mais la végétation du paysage touffu, surchargé, envahit le premier plan, dispute la place à la Vierge même, et l'enfant Jésus avec ses jambes arquées, son visage sans beauté, est peint avec une simplicité, une bonne foi tudesques. Enfin, quand Burgkmair, à la fin de sa carrière, se peint avec sa femme, en 1529, dans une page magistrale, c'est la bourgeoisie allemande qu'il exalte et le jeu cruel d'un miroir qui renvoie au couple encore vigoureux l'image de deux têtes de mort, clame la hantise persistante d'idées de renoncement et de pénitence.

Burgkmair, fécond dessinateur, a beaucoup travaillé pour l'empereur Maximilien, qui eut des goûts de mécène, mais fut constamment entravé



Ph. Bruckmann — *Musée de Vienne*

HANS BALDUNG — PORTRAIT D'HOMME

par le manque d'argent et dont l'action se borna, en somme, au développement de la gravure sur bois.

Chez Holbein le vieux, la transformation italienne se fit assez tardivement, elle maîtrisa un tempérament qui paraissait plutôt né pour les fortes caractéristiques et les gesticulations sans mesure. L'artiste assouplit sa manière, disciplina son imagination et adopta le rythme méridional ; mais la métamorphose ne fut pas complète. Dans les volets de l'autel de Saint-Sébastien (1515) où il a, plus que nulle part ailleurs, sacrifié au goût nouveau, une sainte Barbe et une sainte Elisabeth ont une élégance, une souplesse, une aisance parfaites, mais les gueux qui assiègent sainte Elisabeth trahissent la survivance des prédilections premières et le *Martyr de saint Sébastien*, malgré la touche amollie, garde un accent âpre de terroir.

Bernard Strigel de Memmingen (1461-1528), influencé par Zeitblom, doit, sans doute, aux leçons transalpines un maniement plus abandonné du pinceau. Il garde intacte la bonhommie tudesque. Peintre favori de l'empereur Maximilien, il nous retient par les portraits de familles, qu'il groupe avec une naïveté, une vérité et un bonheur rares. *Conrad Rehlinger et ses enfants* (1517), *La famille Cuspinian* (1520), *Maximilien et ses fils*,

Troisième article de « La Peinture allemande »



BERNARD STRIGEL

LOUIS II DE HONGRIE

vers 1520 savent nous plaire par la chaleur du pinceau, la fraîcheur du sentiment, la familiarité qui s'allie à la dignité bourgeoise ou à la majesté impériale. Les fonds de paysage largement indiqués marquent des prédilections souabes. La physionomie cauteleuse de Maximilien est soulignée avec une finesse qui toucherait davantage sans de redoutables comparaisons. Mais, au moment où Strigel signe ses œuvres maîtresses, déjà s'est signalé le génie de Holbein.

Holbein naquit à Augsbourg en 1497. Albert Dürer avait alors vingt-six ans. Cette différence d'âge, insignifiante à d'autres moments, est ici essentielle. L'influence italienne, la Réforme, transformaient l'Allemagne avec une extrême rapidité. Albert Dürer avait connu l'instant unique où le passé et l'avenir se disputaient encore les esprits; Holbein a grandi dans le triomphe des forces nouvelles.

Le génie même de l'artiste contribua à souligner l'évolution. Tandis que Dürer âpre et acharné s'était attaqué de front aux difficultés et avait triomphé au prix de luttes perpétuelles, Holbein fut un de ces tempéraments heureux dont la supériorité naturelle semble ignorer les obstacles. Abondant et aisé, exempt de toute contrainte apparente, il donne l'impression de la plénitude.

Cette aisance, ne nous y trompons pas, réside dans le tempérament d'Holbein et non pas dans l'esprit de son temps. Les instincts germaniques n'ont pas abdiqué devant l'emprise italienne. Le Moyen âge n'est pas encore mort. Sans doute les formes gothiques sont périmées, les rythmes aigus sont désuets : dès le début, Holbein n'imagine guère d'autres architectures que des colonnes et des pilastres classiques ; mais les préoccupations qui ont agité les hommes pendant des siècles ne sont pas toutes évanouies et Holbein, qui dessine pour le graveur sur bois, l'alphabet de la mort et la danse des morts, Holbein qui place derrière le portrait de Sir Bryan Tuke un squelette armé d'une faux, n'a pas rompu complètement avec le passé.

Mais il est doué d'un magnifique équilibre moral, domine tout ce qu'il touche et n'entreprend jamais ce qui dépasse ses forces. Comme homme, il ne se compare pas à Dürer ; il n'en a ni l'envergure, ni les curiosités, ni la péné-



BERNARD STRIGEL — CHARLES-QUINT JEUNE

tration, il est uniquement un peintre, mais il est plus vraiment peintre que Dürer et ne demande aux formes et aux couleurs que ce que celles-ci peuvent exprimer.

La vie d'Holbein s'est partagée entre Bâle et Londres. Tout jeune il quitta Augsbourg et se rendit à Bâle où il fit des travaux pour des libraires, des cartons de vitraux, des enseignes. Il fut bientôt protégé par l'humaniste Amerbach, puis par Erasme. En 1515, il couvrait les marges d'un exemplaire de l'*Eloge de la Folie* de croquis célèbres. En 1517, il alla travailler à Lucerne où il résida deux ans. Revenu à Bâle en 1519 il y reçut le droit de Bourgeoisie en 1520; mais, en 1526, il quitta Bâle, et, après s'être arrêté quelques jours à Anvers, il séjournait deux ans en Angleterre. Revenu à Bâle en 1528, il vit la ville où on l'avait choyé et où on lui confiait encore d'importantes commandes, dominée par un esprit sectaire, hostile aux arts, et en 1532 il retournait à Londres où il demeura jusqu'à l'heure de sa mort, en 1543.

Holbein n'a pas renoncé aux investigations précises et patientes. Une étude aquarellée de chauve-souris au Musée de Bâle présente quelque



Musée du Louvre

HANS HOLBEIN

PORTRAIT D'HOMME INCONNU

chose de l'exactitude que nous avons admirée chez Dürer. Mais ce n'est là, pour Holbein, qu'un exercice. Son génie n'est pas naturaliste. Selon l'esprit des humanistes et de l'Italie, il subordonne volontiers créatures et choses à l'homme. Il en fait des accessoires. De même, bien qu'il ait volontiers encadré des scènes religieuses ou profanes dans de larges paysages, il n'a jamais donné au paysage une vie indépendante.



Ph. Braun

BERNARD STRIGEL

L'EMPEREUR MAXIMILIEN PREMIER

Les leçons italiennes se transmettaient surtout par la peinture religieuse, c'est en cet ordre que Holbein a le plus visiblement tâtonné. Au début, il essaye, avec une gaucherie pénible, d'imiter dans une *Cène* les ordonnances et les subtilités psychologiques du Vinci. Un dessin d'une affligeante maladresse, des figures grimaçantes ou fades, une couleur lourde et discordante donnent, à l'œuvre manquée l'aspect d'une caricature. Plus tard, il se rapproche avec plus de bonheur de l'esprit vénitien. Escortée de saint Martin de Tours en grand costume épiscopal et de saint Ursus, chevalier tout bardé de fer, la *Vierge de Soleure* (1522) tient sur ses genoux l'enfant divin. Sa figure a une grâce un peu languide. L'ample manteau et la robe aux plis innombrables s'étalent



Musée du Louvre

HANS HOLBEIN

PORTRAIT DE L'ASTRONOME NICOLAS KRATZER

sur un riche tapis. La présentation est à la fois simple et familière, la couleur plus harmonieuse ; seule, la figure d'un mendiant qui implore saint Martin vient troubler la sérénité de la scène et montrer combien il est difficile à un génie germanique de s'élever à la généralisation pure. Le *Noli me tangere* conservé à Hampton Court, par l'esprit de sa composition, par le caractère et l'importance du paysage, s'apparente encore aux ouvrages de Venise.

A d'autres moments, ce sont des exemples allemands qui semblent hanter Holbein. Comme Grünewald, il essaye d'exprimer les drames sacrés par l'éloquence de la lumière. Ainsi, dans *La Passion* en huit scènes du Musée de Bâle. L'œuvre a passé jadis pour le chef-d'œuvre de l'artiste et même de l'art allemand. Sandrart proclamait, en 1675, que nulle œuvre ni en Allemagne ni en Italie ne pouvait lui être comparée. Une malencontreuse restauration au XVIIIe siècle l'a totalement défigurée. Sous la violence discordante des repeints, il est impossible de se représenter son aspect primitif. On devine l'intention d'Holbein, de répandre une impression tragique sur l'ensemble de l'œuvre par le ménagement des lumières et de diversifier chaque épisode par une application différente du clair-obscur. Une *Nativité* à Fribourg, toute baignée de lumière surnaturelle, fait mieux comprendre la puissance de réalisation de l'artiste.

En d'autres œuvres enfin, parmi des éléments empruntés, l'inspiration personnelle prédomine. Le Christ et la Vierge de douleur, dans un diptyque en camaïeu du Musée de Bâle, sont présentés au milieu du développement le plus exubérant d'une architecture italianisante. Pourtant, malgré ce luxe écrasant, l'émotion sincère et profonde garde un accent de plainte intime.

L'originalité enfin apparaît absolue dans le *Christ mort* (1521) du Musée de Bâle. La conception est d'une simplicité saisissante : le Christ est étendu sur un linceul : son corps a une rigidité cadavérique, les yeux sont révulsés, la bouche est demeurée entrouverte. Il est impossible d'exprimer avec plus de réalité l'horreur des chairs prêtes à se décomposer et, en même temps, il y a dans ce procès-verbal implacable, une majesté, une spiritualité, une profondeur religieuse incomparables. Le *Christ mort* a inspiré Henner ; Rude s'en est souvenu pour le tombeau de Godefroy Cavaignac. Holbein a marqué d'une empreinte personnelle un des instants de ce drame perpétuellement raconté par tous les âges. C'est un bonheur qu'il partage avec un bien petit nombre d'artistes.

Holbein a presque constamment évité de peindre le nu. Deux figures à mi-corps de femmes en costume contemporain, qu'il a intitulées *Vénus et l'Amour* et *Laïs de Corinthe* (1526) ne sont que des portraits déguisés.

Toute une partie de l'œuvre de Holbein a disparu et seuls les cartons conservés au Musée de Bâle nous avertissent qu'il fut un puissant et ingénieux décorateur. Il avait dessiné des verrières ; il avait aussi, suivant un usage de la région du haut Rhin, peint des façades de maisons. De tout cela, il ne demeure que des projets. Nous ignorons donc comment il en avait conçu l'exécution, large ou serrée, le rôle attribué à la couleur et l'effet produit en place. Mais nous pouvons analyser l'imagination et le sens de l'ordonnance qu'il y avait apportés.

Une verrière, pour Holbein comme pour ses contemporains, n'est qu'un tableau transparent associé à un ensemble monumental. Holbein entoure le saint isolé ou la scène religieuse qu'il présente, d'un déploiement fastueux d'architectures. Les éléments en sont presque toujours classiques.



Ph. Braun — *Musée de Bâle*

HANS HOLBEIN — LE CHRIST MORT

mais pilastres, colonnes, voûtes, bas-reliefs ou rinceaux, sont traités selon un esprit germanique: exubérants, surchargés, alourdis. Ils ne jouent d'ailleurs qu'un rôle décoratif et restent parfaitement étrangers au sujet qu'ils sertissent. La composition est étudiée avec un souci très accusé de la perspective, un sens remarquable des masses et de l'équilibre. On y sent, surtout, dans une suite de la *Passion*, l'influence présente et, quelquefois, l'imitation directe de Mantegna, mais l'instinct physiologique de la vie, le choix des types, la familiarité de la conception gardent leur saveur transalpine. Il y a dans les foules qui se pressent au tribunal de Caïphe, sur le chemin du calvaire ou au pied de la croix, une liberté d'allure, une spontanéité de groupement, un accord entre l'accent individuel et la subordination à l'ensemble, et, d'autre part, une conciliation entre le drame et le rythme, où éclate le génie de Holbein. Il faut regretter toutefois que, par souci de style, Holbein ait donné ici, à son dessin une ampleur un peu factice, un peu molle.

Les bourgeois de Bâle, comme ceux de toute la Suisse, aimaient à faire peindre leurs armoiries sur des vitraux. Holbein en a dessiné quelques-unes et cette série est particulièrement précieuse parce qu'avec un égal souci décoratif, l'artiste déploie une verve ingénieuse et spontanée. Des paysages, des scènes de la vie rustique, des batailles y sont résumés avec une concision saisissante. D'admirables hommes d'armes font valoir la beauté de leurs costumes fastueux et barbares. Le dessin, sans être nerveux, serre les formes de plus près.

Deux dessins de Holbein, quelques croquis faits par des curieux nous font deviner avec quelle richesse souple l'artiste avait métamorphosé les façades des maisons qu'on lui confiait. De vastes et imaginaires ordonnances architecturales fardaient les parois lisses et ménageaient, par les combinaisons les plus heureuses, les baies des fenêtres. Des bas-reliefs, des médaillons illustraient des entablements ou des arcatures. Parmi ce faste, sur une maison, une ronde de paysans, par un contraste homérique ébranlait de sa joie



Ph. Braun — *Musée de Bâle*

HANS HOLBEIN — LA FAMILLE DE L'ARTISTE



Musée du Louvre

HANS HOLBEIN — PORTRAIT D'ÉRASME

bruyante et lourde les nobles architectures. Marcus Curtius et Bacchus intervenaient par ailleurs. Charlemagne trônait solennel, majestueusement paré des ornements impériaux.

Comme les verrières et les façades peintes, ont disparu encore les fresques exécutées dans la salle du grand Conseil de l'Hôtel de Ville de Bâle, au Guidhall des marchands de Londres, au palais de Whitehall. Quelques dessins d'Holbein lui-même, des croquis et des réductions peintes exécutées par des admirateurs plus ou moins habiles, sont encore ici de curieux et d'insuffisants témoins.

Dans la salle du grand Conseil de Bâle, Holbein avait exécuté un docte et édifiant programme. Valentinien III et Sapor, Charondas, Zaleucus de Locres, Curtius Dentatus y rappelaient l'inconstance de la fortune, le respect des lois, le courage et le dévouement civiques. Des figures allégoriques de la Justice, de la Tempérance, de la Sagesse s'offraient aux méditations. Ces thèmes prétentieux dans lesquels s'était évertuée l'érudition pédantesque des humanistes, on ne saurait imaginer de quelle façon primesautière, cavalière, avec quel sans-gêne archéologique, avec quelle puissance de vitalité, Holbein les avait développés ou travestis. Sapor était devenu un chef de reîtres défilant devant des maisons germaniques aux lourds contreforts. Les Samnites dont Curtius Dentatus repoussait les présents avaient des armures les plus imprévues. Il n'est pas jusqu'à la Justice dont le costume étrange et savoureux ne fût inspiré par les élégances bâloises.

A cette décoration peinte de 1521 à 1523, Holbein, en 1530, avait ajouté deux grandes fresques dont les ordonnances pittoresques se répondaient par contraste. La première groupait avec symétrie les conseillers de Roboam aux pieds de leur roi menaçant, l'autre, plus pittoresque, montrait le prophète Daniel maudissant Saül victorieux.

Pour les marchands de Londres, Holbein avait repris le thème traditionnel des Triomphes et il avait opposé à un *Triomphe de la Richesse* escortée de toutes les vertus, un *Triomphe* plaisant *de la Pauvreté*.

Dans un ordre tout à fait différent, il avait, en 1537, sur la paroi d'une salle du palais de Whitehall, groupé selon l'ordonnance la plus majestueuse, la plus monumentale et la plus simple, les portraits en pied de Henry VIII et de Jane Seymour accompagnés de Henry VII et d'Élisabeth d'York. De si considérables travaux presque rien ne subsiste. Seuls les camaïeux dont Holbein avait revêtu les volets de l'orgue de la cathédrale de Bâle ont échappé à la ruine, encore sont-ils en un état tel qu'il faut consulter les esquisses pour en admirer la puissance et l'ingéniosité.

Au surplus, sachons nous consoler de la disparition d'œuvres dont aucune, peut-être, n'aurait été capable d'entraîner une unanime adhésion. Il suffit pour assurer son nom et perpétuer sa gloire qu'il ait fait pour le bois, des dessins merveilleux, et, surtout, qu'il ait été un des plus beaux portraitistes que compte l'époque moderne.

Un portrait de Holbein est une œuvre pleine, ample et grave. Il s'impose à nous par des mérites que nous subissons sans les analyser : nous n'y trouvons pas un charme de couleur, une présentation imprévue, une originalité de technique; pas davantage nous n'avons l'impression d'une lutte de l'artiste pour pénétrer l'âme de son modèle, d'une puissance ou d'une subtilité extraordinaires d'interprétation. Il nous semble que le portait est ainsi parce qu'il ne pourrait pas être autrement, il est l'expression adéquate du personnage : c'est le personnage même que nous avons sous les yeux et nous sentons qu'il nous est familier, nous le connaissons depuis longtemps. C'est à la réflexion seulement, que nous mesurons combien l'art doit

être puissant qui sait ainsi se faire oublier. Holbein a fixé l'image d'hommes exceptionnels : Henry VIII, Thomas Morus ou Erasme et il l'a fait de manière à assouvir notre curiosité, mais il a représenté, avec bonheur, des âmes très simples et, parmi ses portraits, il en est d'anonymes qui ne sont pas les moins précieux. Ne faut-il pas en conclure que la perspicacité psychologique n'est pas la qualité qui nous retient près d'eux, le plus impérieusement. Mais les inconnus, même ceux dont nous ignorons et le nom et le pays où ils vécurent, et la profession, sont des êtres vivants. Leurs yeux où s'exprime la vivacité, la pénétration ou la quiétude, leurs traits, enveloppe de la chair animée.



HANS HOLBEIN — LA MADONE DU BOURGMESTRE MEYER



Ph. Alinari *Pinacothèque de Dresde*

HANS HOLBEIN

PORTRAIT DE L'ORFÈVRE MORETT

leurs vêtements même assouplis à leurs corps, tout palpite d'une existence physiologique intense.

C'est là que réside la force de Holbein. Il n'a aucune des qualités hypertrophiées par lesquelles quelques génies s'élèvent au-dessus de l'humanité; il possède à un degré éminent, extraordinaire, des vertus moyennes. Regardez-le, tel qu'il s'est vu lui-même : c'est un robuste artisan, au visage franc, au corps solide, taillé avec une puissance un peu fruste ; seule la contraction professionnelle du regard trahit la supériorité de la pensée. Cet homme aux larges pectoraux a joui d'un génie absolument sain.

Holbein n'exécutait pas ses portraits directement en présence de ses modèles. Il les faisait poser seulement pour un dessin rapide et peignait à loisir dans l'atelier. Nous possédons un grand nombre de ces précieuses préparations. A l'aide du crayon noir avec quelques rehauts de sanguine ou de pastel, la tête est poussée à l'effet ; des indications sommaires évoquent le buste. Ces figures surgissent du papier avec une extraordinaire intensité ; plus saisissantes parfois que le portrait achevé. En tout cas le pinceau n'y ajoutera rien. Interrogeons la feuille et nous serons émerveillés à la fois de la liberté de la notation, du choix de la particularité décisive, de la certitude de la main, car il y a à peine trace de repentir et aussi de la souplesse du crayon. Nous sommes loin ici du trait tranchant de buriniste d'Albert Dürer: tantôt le trait s'affirme, tantôt il s'écrase, il suggère et la forme et le modelé. Les portraitistes français du XVIe siècle ont usé de procédés analogues et on connaît leurs célèbres crayons. Je n'entends pas les sacrifier à la gloire de Holbein. Ils sont également pénétrants : la conception en est plus fine, plus spirituelle, peut-être aussi plus étroite ; le dessin est plus nerveux, mais plus sec. Il y a plus d'abondance chez Holbein.

Le portrait peint est le plus ordinairement arrêté à mi-corps et l'espace est strictement mesuré autour du personnage. Au début Holbein a placé ses héros dans un milieu de fantaisie, architectures ou paysages; par la suite, il les enlève sur un fond neutre ou, et c'est là qu'il se livre le plus, il essaye de les définir par leur milieu.

Il ne procède pas, en effet, par synthèse, mais par analyse. A défaut d'un cadre caractéristique, il décrit complaisamment la coiffure et le costume : il est, au reste, excellent costumier et a laissé une suite typique des ajustements de femmes bâloises.

Pour nous révéler l'âme d'Erasme, il n'est point besoin d'un ensemble compliqué, il suffit qu'appliqué à écrire, étranger aux bruits du monde, l'humaniste concentre son attention sur le choix du terme qui rendra les nuances de sa pensée. La croix et la mître définissent Guillaume Warham, archevêque de Cantorbéry ; mais l'astronome Kratzer s'entoure d'une panoplie complète d'instruments de précision, et Georges Gisze, le jeune marchand élégant et riche, a fait faire l'inventaire de son bureau, avec ses livres, ses balances, ses factures et aussi les belles fleurs, alors rares, les œillets, qui émergent d'un verre de Venise. Les ambassadeurs, gloire de la National Gallery, ont gardé près d'eux les témoignages de leurs goûts raffinés de science et d'art.

La galerie des portraits de Holbein est extraordinairement variée. Voici le roi Henry VIII, à la physionomie imposante et bestiale ; voici son fauconnier et voici son orfèvre. Ce sont encore des dignitaires ecclésiastiques au visage noble, grave et las, des seigneurs âgés et moroses comme Thomas Howard, duc de Norfolk ou jeunes et rois de la mode, comme Simon-Georges de Cornouailles, l'illustre et infortuné Thomas Morus. Puis ce sont les savants, les humanistes, Erasme et Boniface

Amerbach auquel nous devons une reconnaissance éternelle car, ami d'Holbein, il forma la collection de ses études et de ses œuvres que conserve aujourd'hui le musée de Bâle. Les marchands allemands qui résidaient à Londres se sont fait portraicturer par leur compatriote. Jacques Meyer, le bourgmestre de Bâle, avait posé dès 1516. A cette longue et incomplète série, ajoutons les inconnus et parmi eux, l'homme au grand chapeau. J'ai renoncé aux épithètes qui seraient vite devenues fastidieuses et monotones. On peut préférer certaines pages, toutes sont à admirer.

Les femmes ont, dans cette galerie, une allure digne, discrète, un charme presque effacé. Anne de Clèves, Jeanne Seymour, femmes de Henri VIII, portent avec timidité leurs riches parures. Le portrait de Christine de Danemark est admirable de réserve et de dignité. Holbein a eu un sens très vif de l'enfance; le portrait d'Henri Brandon, fils du duc de Suffolk (1535), suffirait à en porter témoignage si l'artiste n'avait représenté dans un groupe admirable de maîtrise et de sentiment les deux aînés de ses enfants, son fils Philippe, au regard candide et ouvert, sa fille Catherine, un poupon aux traits mal formés, sous la tutelle de leur mère attentive et soucieuse.



Ph. Braun *Saint-Pétersbourg. — Musée de l'Ermitage*

BARTOLOMEUS BRUYN

PORTRAIT D'UN HOMME ET DE SES TROIS FILS

Il est enfin une page en laquelle le génie d'Holbein paraît s'être résumé, c'est la Vierge dite du Bourgmestre Meyer. Une ordonnance ample, et pourtant familière, une Vierge toute maternelle, l'enfant Jésus, bébé potelé dont le geste bénit, des adorateurs aux visages recueillis qui paraîtraient la perfection même si les crayons préparatoires n'étaient encore plus beaux : toute l'intensité, toute la sincérité du Nord y sont inscrites dans la limpidité du Midi.

Cette synthèse harmonieuse que le génie d'Holbein vient, un instant, de réaliser, demeure pour l'art germanique un exemple et un idéal uniques. Le maître inconnu de Mezskirch, chez lequel l'influence de Dürer et celle d'Holbein semblent converger, s'en rapproche dans une *Crucifixion* d'une gravité majestueuse. D'autres se sont débattus sans parvenir à trouver une conciliation entre des sollicitations contraires. Ainsi Martin Schaffner d'Ulm (mort 1541?). Les ordonnances



Ph. Braun. *Musée du Louvre.*

A. ELSHEIMER — LA FUITE EN ÉGYPTE

classiques, les draperies amples, le coloris clair, le souci d'équilibre qu'il doit à l'admiration de l'Italie, se heurtent, dans son maître-autel d'Ulm (1521), avec les types et les costumes allemands, avec un besoin mal contenu d'individualisme. La volonté d'adaptation ne parvient pas à dissimuler le tempérament rebelle au sens de la plastique méridionale.

Le portrait semble se prêter mieux que les compositions religieuses à la synthèse désirable. L'acuité de l'observation ne s'évanouit pas parce que la facture se fait plus abandonnée. Christoph Amberger d'Augsbourg (1500-1561?) donne au double portrait de Mathias Schwartz et de sa femme, en 1542, une ampleur et une limpidité paul-véronésiennes et signe en 1552 une effigie pénétrante du cosmographe Sébastien Munster. Il y a pourtant plus de précision, d'accent chez Barthélemy Bruyn (1493-1555). Ce dernier vit à Cologne, et Cologne envahie par les Romanistes dès le début du XVIe siècle, à l'aide du peintre flamand Joos van Cleef d'Anvers, le maître de la Mort de Marie, serait entièrement perdu pour l'art germanique, sans ce probe et nerveux portraitiste. La figure intelligente et ravagée de Ludwig Falkenburgh ([illegible]) est un morceau de tout premier ordre. Le portrait d'Arnold de Brauweiler, bourgmestre de Cologne (1535), est d'une sobriété, d'une sévérité, d'une beauté d'analyse et d'exécution qui honorerait le pinceau du plus illustre maître.

Nous touchons à la décadence. Pourtant, au moment où celle-ci va commencer, la peinture allemande vient de pénétrer un domaine nouveau, éminemment favorable à son génie. Le paysage, annoncé par Albert Dürer, s'épanouit dans l'œuvre d'A. Altdorfer (1480?-1538). Altdorfer ne fut pas, comme on l'avait longtemps supposé, un élève de Dürer. Né à Ratisbonne, il subit l'influence de l'école danubienne de miniaturistes, très sensible aux charmes de la nature et qui agit aussi sur les œuvres de jeunesse de Cranach. Altdorfer renonça à peindre des tableaux d'églises et il appliqua son talent à des tableaux de petites dimensions destinés aux appartements bourgeois. Dès 1507, dans la *Famille du Satyre*, il attribue au paysage une importance prépondérante. En 1520, il peint en ex-voto un *Repos de la Sainte Famille*, délicieuse composition, où il déploie un sens de la couleur rare parmi ses compatriotes. La Sainte Famille s'est arrêtée auprès d'une fontaine dont l'architecture touffue affirme le goût et les prétentions de l'artiste qui fut architecte officiel de sa ville. Au loin s'étend un rivage accidenté près duquel s'étage un village germanique. La passion architecturale entraîne



ALTDORFER — LE REPOS EN ÉGYPTE

parfois Altdorfer à édifier dans ses tableaux des constructions fantastiques (*Suzanne au bain*, 1521), mais, par ailleurs, ce sont les forêts qui l'attirent et il cherche aussi (dans la légende de saint Quirin, 1520) à fixer les effets fugitifs d'un soleil couchant. Enfin, une fois au moins, Altdorfer a peint un paysage, sans personnages, pour le plaisir pur de célébrer la nature.



Ph. Braun — *Musée du Louvre.*

DENNER — PORTRAIT DE VIEILLE FEMME

Autour d'Altdorfer, d'autres maîtres dans la région danubienne témoignent de prédilections semblables. Tel Melchior Feselen influencé directement par Altdorfer qu'il suit parfois de très près; tel encore Wolf Huber. Ulrich Apt d'Augsbourg déroule derrière l'*Ensevelissement du Christ* une infinie et complexe perspective. Une *Conquête de Chypre* que l'on assigne à Georges Breu le jeune, une *Histoire d'Esther*, anonyme, conservée à Vienne, intéressent aussi par l'effort pour traiter des panoramas, parmi lesquels se dressent de subtiles architectures et s'agitent des personnages minuscules aux accoutrements orientaux.

Plus tard, au moment où la décadence est déjà profonde, c'est par le paysage que l'Allemagne exerce une dernière fois, ou peut-être une fois unique, une action sur l'Europe. Adam Elsheimer, né à Francfort en 1578, vint jeune à Rome, où il conquit rapidement une grande notoriété, et y mourut prématurément vers 1620. Comme Altdorfer il peignait des tableaux de petites dimensions, qu'il achevait avec un soin minutieux et un faire de miniaturiste. Il ne peignait pas des scènes populaires comme le faisaient les néerlandais, mais représentait des scènes bibliques et mythologiques qui étaient surtout des prétextes à paysages. Il associait d'ailleurs avec une grande habileté ses personnages au milieu où il les plaçait. Il empruntait ses paysages aux environs de Rome, à Tivoli, à Narni, aux Monts Albains, il les agrémentait de fabriques antiques et était curieux d'effets de lumière : orages, soleils couchants, lumières artificielles. *La Fuite en Egypte* que possède le Louvre définit bien son génie. Elsheimer, par la date où il parut, par la notoriété qu'il eut à Rome exerça une influence extrêmement variée, supérieure sans doute à son génie. Rubens, Pœlenburgh, Claude Lorrain lui empruntèrent des suggestions. Il agit également sur Rembrandt qui médita non seulement ses paysages, mais aussi de très curieux dessins à la sépia, où il avait tracé des scènes de *La Passion* avec une liberté et une émotion où le génie de Rembrandt même paraît pressenti.

VI

LA DÉCADENCE. — LES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES WINCKELMANN ET L'IDÉAL ANTIQUE

Dès la deuxième moitié du XVIe siècle, la peinture allemande semble frappée de stérilité. Devant le triomphe obsédant de l'Italie, l'Allemagne renie son passé, oublie les leçons de Dürer, d'Holbein, abdique toute originalité technique. Les pays protestants condamnent la pensée païenne et sont peu favorables à la peinture même; dans les pays restés catholiques s'étend la discipline romaine. La bourgeoisie énergique et puissante, qui a jusqu'alors soutenu les artistes est en décadence

Christoph Schwartz (1550-1597) ne rappelle que par quelques discordances, quelques gestes involontaires le génie national submergé par l'étude des vénitiens et des bolonais. Il se livre dans son triptyque du musée de Munich au plus déplorable pastiche. Hans von Achen (1552-1615) suit des errements analogues.

J. Rottenhamer (1564-1623), le peintre le plus vanté de ce temps, a séjourné longtemps à Venise. *La Mort d'Adonis* du Louvre, porte témoignage des leçons qu'il reçut sur la lagune. C'est un morceau de bravoure, prétexte à exhiber de beaux modèles de femmes, des carnations riches, des nus, un paysage, « un Tintoret délavé et pâli ». Par la suite, Rottenhamer, après un voyage à Rome, modifia sa manière, adopta un style amenuisé, maniéré. Rentré à Augsbourg, il se spécialisa dans la production de petites toiles, bacchanales, mytho-



Ph. Braun. *Musée du Louvre*

ROTTENHAMER — MORT D'ADONIS

logies, pastorales, dont il peignait les figures, confiant à un collaborateur flamand, Paul Bril ou Breughel de Velours le soin d'exécuter les paysages.

La crise que l'Allemagne traversait, la plupart des pays voisins la subirent aussi, grisés comme elle par l'atmosphère enivrante de l'Italie. Les Flandres, les Pays-Bas, la France eurent également leurs italianisants ou leurs romanistes. Van Orley, Van Veen, les maîtres de l'école de Fontainebleau portent les mêmes stigmates que Rottenhamer. Mais au début du XVII[e] siècle, alors que ses voisins parvenaient à se ressaisir et greffaient sur la culture italienne des floraisons originales, l'Allemagne se vit ravagée, ruinée par la guerre de trente ans. Elle devait en sortir morcelée, asservie, appauvrie. Désormais et jusqu'au début du XIX[e] siècle, ses peintres se traînèrent à la remorque des pays qui l'avaient distancée, Flandres, Italie ou France.

Pendant cette longue période d'affaissement, ce ne furent ni les hommes de talent, ni les occasions de produire qui firent défaut à l'Allemagne. Ce qui manqua ce fut la conscience d'un génie germanique et la confiance dans ce génie. En toute humilité, sans effort aucun de réaction, les peintres allemands se mirent à l'école de leurs voisins. Pourtant, ils n'avaient pas oublié la gloire de leurs ancêtres et Sandrart (1608-1688) le Vasari allemand, dans son *Académie allemande*, où il essayait de résumer toute la théorie et toute l'histoire de l'art, n'avait garde de négliger les souvenirs de Schongauer, de Dürer et de leurs contemporains. Mais Sandrart, peintre, avait visité Venise, Bologne; il vivait à Rome où il composait un *Zeuxis peignant une figure de Junon d'après cinq modèles* et il observait les règles les plus orthodoxes de l'éclectisme bolonais. Il jouissait d'ailleurs d'une grande réputation et Velasquez, chargé par le roi d'Espagne de commander des tableaux aux douze meilleurs peintres de Rome, le portait sur sa liste d'élite. Quelques années plus tard, Sandrart, établi à Amsterdam, abandonnait Bologne pour imiter Rubens!

Les meilleurs des peintres allemands du XVII[e] siècle prirent le mot d'ordre dans les Pays-Bas. Hambourg, une des rares villes épargnées par la guerre de trente ans et où la bourgeoisie fut



CHODOWIECKI — PORTRAIT DE FEMME.

demeurée prospère, reçut toute une colonie de portraitistes hollandais auxquels se joignit une modeste école locale. J.-H. Roos (1631-1685) dont les parents chassés d'Allemagne par la guerre s'étaient réfugiés à Amsterdam, pratiqua, à l'exemple de Karel Dujardin, ce paysage conventionnel par lequel les néerlandais essayaient alors d'exprimer la nature italienne. Lingelbach (1623?-1687), artiste vagabond qui résida successivement en Hollande, en France et en Italie, composa, dans un esprit analogue, des scènes de genre assez spirituelles. Abraham Mignon (1639-1697) de Francfort, fut un des meilleurs élèves de Davidsz de Heem et traça, comme son maître, avec une perfection et une froideur insupportables, des tableaux de fleurs et de fruits.

Quelques-uns s'absorbèrent dans leur patrie d'élection. Bien qu'il fût allemand authentique, né à Heidelberg, c'est certainement parmi les maitres hollandais que doit être compté Gaspar Netscher (1639-1684). Netscher vécut à la Haye et se range dans la lignée de Terburg, dont il fut élève, de Metzu et de Dou.

En Angleterre, le peintre favori de la cour de Charles II, fut un westphalien Peter Lely (1618-1680). Il n'y vint pas renouveler la tradition d'Holbein. Il continua la manière de Van Dyck qu'il avait à peine eu le temps de connaître, mais dont il assimila les procédés. La suite des Belles Dames de la cour qu'il peignit pour Windsor et que l'on conserve au château de Hampton-Court, est l'expression la plus séduisante de cette existence frivole et brillante par laquelle les Stuarts restaurés essayèrent d'oublier un premier exil et préparèrent leur chute définitive. Habillées de satin, travesties sous des prétextes mythologiques, les Beautés ont trouvé, chez Lély, un galant interprète. Parmi elles on distingue la belle Hamilton, la femme du chevalier de Grammont. A Lély, succéda comme peintre courtisan un autre allemand G. Kneller (1646-1723); mais celui-ci, plus lourd, moins habile, n'a pas su défendre à Hampton-Court, avec la même verve, les Beautés de la cour de Guillaume III.

Au XVIIIe siècle, l'activité artistique est considérable en Allemagne. Partout s'ouvrent des académies et des écoles d'art. Les hommes de talent sont légion ; mais, dans cette floraison, il n'est, pour ainsi dire, rien de germanique.

Les princes, pour lesquels les artistes travaillent presqu'exclusivement, donnent l'exemple du mépris de la vie nationale. La civilisation de cour se règle ou se guinde sur des exemples français, et les seigneurs les plus fastueux attirent auprès d'eux des peintres étrangers, des français surtout mais aussi des Italiens. Frédéric II constitue à Potsdam une merveilleuse collection de Watteau, de Lancret, de Chardin. Le portraitiste Antoine Pesne (1683-1757) vient résider à Berlin ; Charles-Amédée-Philippe Van Loo est premier peintre du roi de Prusse. A Dresde, seconde capitale artistique de l'Allemagne de ce temps, le français Louis Silvestre (1675-1760) est fêté ainsi que le vénitien Belotto Canaletto (1720-1780). Tiepolo décore à Wurtzbourg le palais archiépiscopal ; le prince de Mecklembourg fait bâtir une galerie pour y recevoir les toiles d'Oudry. Comment s'étonner de voir les peintres allemands continuer à revêtir des livrées étrangères?

Dans le sud de l'Allemagne, dans les pays catholiques, on leur confie souvent la décoration des églises et des palais, énormes surfaces qu'ils couvrent à l'italienne, avec une verve et une rapidité qui ne nous émeuvent plus guère et qui mériterait peut-être un moins parfait mépris.

Ailleurs c'est la Hollande qui demeure la principale inspiratrice. Rugendas (1666-1742) qui, dans un séjour à Rome, s'est surtout épris des œuvres du Bourguignon et de Tempesta, rentré à Augsbourg, peint des batailles, des chocs de cavaliers, où se mêle le souvenir de Wouvermann.

Son élève, Ridinger (1698-1768) est l'historiographe des chasses, plaisir noble, distraction essentielle des minuscules souverains allemands. Il conserve avec exactitude le portrait des animaux qui eurent l'heur de succomber sous une main princière. Il narre, non sans véhémence, des scènes dans la formule de Snyders et d'Oudry



ZOFFANY — LE MENUET

Musée de Glasgow

et trace avec sécheresse des paysages véridiques.

Balthazar Denner (1685-1749) et après lui Seybold (1695-1768) se livrent à de minutieuses et puériles analyses du visage humain, maniaques qui n'oublient pas un duvet ou une ride et laissent sans expression la physionomie.

On pourrait donner comme type de l'habileté impersonnelle des peintres allemands de cette époque Diétrich (1712-1774) artiste protéiforme, pasticheur intrépide et surtout des hollandais. Par contre, il y a quelque chose d'involontairement mais de nettement germanique chez Chodowiecki (1726-1801) polonais d'origine. Ce spirituel et infatigable dessinateur s'est inspiré, quand il a peint, des exemples français, mais il y a joint quelque chose d'un peu lourd et de sentimental. *Les adieux de Calas* qui, en 1767, émurent en tous pays toutes les âmes vertueuses, ressemblent à un Greuze très appuyé.

Au cœur du XVIIIe siècle, au moment où les peintres allemands contribuaient pour une si faible part à la gloire artistique de l'Europe, c'est pourtant d'Allemagne que partit le mouvement qui devait entraîner vers l'imitation de la Grèce et de Rome tout l'art européen. L'initiateur ne fut pas un artiste mais un écrivain. Winckelmann publia en 1764 son *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Il proclamait la suprématie de la statuaire antique, formulait la doctrine du beau idéal.

Ces idées devaient rencontrer en France leur véritable champion avec Louis David. Elles eurent d'abord en Allemagne de faibles interprètes. Raphaël Mengs (1728-1779) qui avait mené la réaction contre le style facile et prétendait s'inspirer de Raphaël et du Corrège, se constitua le défenseur de Winckelmann. Accablé d'honneurs, à Dresde, puis à Madrid, Mengs jouissait alors d'une réputation que ses œuvres nous rendent inexplicables. Froids pastiches, dont le *Parnasse* peint à la Villa Albani (1760) est le chef-d'œuvre, les contemporains vantent de la grandeur et de la pureté là où il n'y avait qu'habileté creuse et rhétorique pauvre.

Angelika Kauffmann (1741-1807) apporta au moins dans la mode antique, une délicatesse, une grâce qui, malgré de la mollesse et de l'afféterie, préservent sa mémoire. Angelika Kauffmann et

Mengs seraient totalement oubliés aujourd'hui si, portraitistes, ils ne portaient témoignages sur leur temps. Les portraits de Mengs sont froids ou du moins apprêtés ; ceux d'Angelika Kauffmann ont un charme un peu mièvre, ainsi le *portrait de la baronne de Krudner* avec sa fille, au Louvre.

Zoffany (1733-1788), portraitiste renommé des princes de la maison d'Autriche, est d'ordinaire solennel et médiocre et rarement il a été aussi heureux que dans la scène de genre que nous reproduisons.

Avec Winckelmann commence la série des écrivains allemands qui ont étudié d'un point de vue philosophique la science du beau et l'histoire de l'art. Elevée avec Kant à une hauteur incomparable, l'esthétique ne doit pas seulement à Schiller, à Hegel, à Schelling, à Schopenhauer, à leurs successeurs, des aperçus puissants ou ingénieux. Ce sont les allemands qui ont marqué la place essentielle de l'art parmi les manifestations de l'activité humaine.

Le succès des doctrines de Winckelmann, la prédilection de Gœthe pour le paganisme et l'Italie, loin de régénérer l'art germanique achevaient de le dépouiller de toute personnalité. Plus que jamais les allemands se reniaient eux-mêmes. Asmus Jacob Carstens (mort en 1798) donnait, dans des cartons célèbres, l'exemple d'un idéal archéologique gréco-romain. Mais quelques portraits comme l'image mémorable que Tischbein a laissé de Gœthe montraient quelles réserves de talent l'Allemagne gardait pour le jour où elle retrouverait une âme.

D'ailleurs, dans cette époque de torpeur et d'abdication plastiques, l'Allemagne avait nourri J.-S. Bach, Haendel. Elle venait de perdre Mozart, mais s'enorgueillissait encore de Haydn et Beethoven affirmait son génie. La pensée nationale absente de sa peinture s'était épanouie dans les chants et sa part était assez belle puisqu'elle créait le grand mouvement d'où dérive toute la musique contemporaine.

(*A suivre.*) Léon Rosenthal.



Ph. Braun

RAPHAEL MENGS

MARIE-AMÉLIE-CHRISTINE DE SAXE, REINE D'ESPAGNE

HANS HOLBEIN



Portrait d'Anne de Clèves (Peinture)



Ph. Giraudon *Musée du Louvre*

PORTRAIT DE Mlle DE CALONNE

GUSTAVE RICARD

L'EXPOSITION des œuvres de J.-B. Carpeaux et de Gustave Ricard qui va s'ouvrir dans les salles du Jeu de Paume déjà sacrées à l'Art par les deux belles manifestations qu'y organisa Armand Dayot — l'exposition de cent portraits de femmes des Écoles anglaise et française du XVIIIe siècle et l'exposition rétrospective des grands et des petits maîtres hollandais — comblera enfin le vœu que formaient depuis trop longtemps les admirateurs de ces deux grands, très grands artistes aussi justement glorieux que relativement peu connus des générations actuelles, surtout en ce qui concerne le portraitiste de Mme de Calonne. Il faut donc louer sans réserve l'initiative et le zèle de Mme Vve Carpeaux et de la duchesse de Clermont-Tonnerre, à qui nous devons cette fête d'art et les hautes leçons de beauté qu'elle comporte.

Charles Carpeaux, Gustave Ricard ! Il pourra, d'abord, paraître étrange de voir leurs noms réunis. Bien des affinités cependant les rapprochent et ils se touchent par bien des points, ne serait-ce que leur commune acuité de vision, leur sensibilité passionnée, l'espèce de tendresse voluptueuse avec laquelle ils ont l'un et l'autre modelé, celui-ci de son ébauchoir, celui-là de son pinceau, le visage des femmes de leur temps.

Gustave Geffroy parle quelque part, de « la grâce alanguie et glissante », de « la beauté fine et légère avec je ne sais quoi de sensuel et de mélancolique » des figures féminines de Carpeaux ; ces remarques ne peuvent-elles convenir aux figures féminines de Ricard ? Puis, ils sont de la même



Ph. Braun *Musée de Marseille*

PORTRAIT DE CHENAVARD

époque — Ricard naît en 1824, Carpeaux en 1827 ; Ricard meurt en 1873, Carpeaux en 1875 — ils ont vécu dans les mêmes milieux, ils ont respiré la même atmosphère morale, sociale, philosophique, artistique ; la mort enfin les a fauchés tous deux en pleine force de production, dans le plein épanouissement de leur talent, l'un à quarante-neuf ans, l'autre à quarante-huit, alors qu'il leur restait encore, bien qu'ils eussent donné très ample leur mesure, tant de fortes et profondes œuvres à réaliser, tant d'émouvantes paroles à prononcer !

Mais c'est de Ricard seul qu'il m'appartient de m'occuper ici.

* * *

La captivante physionomie que la sienne ! Très concentrée, très fine, toute de discrétion, de délicatesse, de subtilité, toute en nuances ; celle d'un artiste qui ne vit que pour son art, celle d'un rêveur pour qui le rêve est toute la réalité, celle d'un poète aux yeux de qui existent seules ses visions.

Né à Marseille, d'une vieille famille provençale, et y ayant passé toute sa vraie jeunesse, on cherche en vain dans sa personne et dans son art par quoi il tient à sa race. Il hait le bruit et le mouvement, les gestes inutiles et l'éloquence facile, il a horreur de l'effet et rien ne l'intéresse de l'extérieur des êtres et des choses : seuls leur intimité, leur mystère l'attirent et le retiennent, et il passera toute sa vie à s'efforcer d'exprimer l'invisible, à scruter, à interroger les âmes. De tempérament, de goût, de volonté il est portraitiste dans le sens le plus intérieur et le plus raffiné du mot. A voir l'habileté avec laquelle il pénètre au fond d'une intelligence et d'une sensibilité pour lui ravir ses secrets, pour lui arracher, pour lui voler son aveu, on imagine qu'il devait posséder le sens psychologique du plus adroit directeur de conscience. Certains de ses portraits, surtout de ses portraits de femmes, sont aussi troublants que des confessions. Penchez-vous vers leurs yeux, vous aurez le vertige ; approchez votre oreille de leurs lèvres : que de révélations inattendues et émouvantes !

« Un Amateur d'âmes », voilà ce qu'est Gustave Ricard, mais, contrairement au personnage de Maurice Barrès, il ignore la cruauté : sa passion ne l'empêche point de rester humain ; comme tous les forts, il est tendre.

En lui ni dans son art, jamais d'artifice ; rien non plus de superficiel. Peindre pour ne rien dire, ce lui serait se prostituer et prostituer l'art. Par suite, il n'a rien peint qui ne vaille ni qui puisse nous laisser indifférents, par suite il n'y a dans son œuvre que de l'amour. « Faire le portrait de quelqu'un qu'il ne connaissait pas, qu'il n'aimait pas, me disait un de ses modèles



App. à Mme Baignères

PORTRAIT DE M. BAIGNÈRES



Ph. Braun

LA FEMME EN JAUNE



Ph. Vizzavona — *Coll. Renard*

ÉTUDE DE JEUNE FEMME

et qui lui a inspiré une des pages les plus parfaites qu'il ait signées, Mme Henri Fouquier — pourquoi ne pas la nommer ? — de cela Ricard était bien incapable. C'était, d'ailleurs, l'être le plus exquis et le plus délicat du monde, avec les manières les plus douces, la courtoisie la plus raffinée, une élégance de geste, de parole, incomparable. Et la charmante, prenante voix qu'il avait, sans aucune intonation méridionale, mais chaude cependant et toujours si juste, si vraie d'accent, si sincère ! Sa séduction était irrésistible. »

Puis, après une pause : « Je l'ai beaucoup connu, reprend Mme Henri Fouquier, j'ai connu tous ses amis ; nous vivions dans le même monde ; je ne crois pas qu'aucun de ceux qui l'approchaient ne l'ait aimé. Il était toujours simple et cordial. Il menait la vie d'un moine... Je me rappelle fort bien son atelier de la rue Duperré ; un débutant d'aujourd'hui est plus somptueusement installé qu'il ne l'était... je revois le petit escalier par où il accédait à sa chambre, les murailles presque nues... Mais il était là, le cher grand artiste, avec sa haute stature, son air aristocratique. « On aurait dit un jeune patricien de Venise » a écrit de lui Charles Yriarte ; rien de plus exact. »

De ce portrait, rapprochez celui que Louis Enault a tracé de Ricard :

« Grand, mince, élancé, suprêmement distingué, chauve avant l'âge, les lèvres fines effleurées par un sourire rêveur, l'œil un peu vague et regardant plus loin, Ricard, physionomie singulièrement originale, tenait tout à la fois du moine et de l'artiste ; il y avait en lui, par un mélange aussi heureux qu'inattendu, la gaieté parfois un peu railleuse d'un artiste et les profondeurs tant soit peu mystiques d'un illuminé. »

Rappelez-vous encore certains traits de caractère que rapporte Paul de Musset du portraitiste de Mme Henri Fouquier : « A mesure qu'il avance dans la vie, il se spiritualise de plus en plus et ne sait absolument plus rien de ce qui se passe dans le domaine des faits : la politique, le mouvement des arts, le choc des idées, les polémiques ou les scandales et les vives compétitions des passions ou des appétits des humains lui échappent et ne sauraient l'intéresser. » Et ailleurs : « Fidèle à ses affections, indulgent pour les autres, sévère pour lui-même, Ricard était bon et capable de grand dévouement ; il était si généreux que son argent ne lui appartenait pour ainsi dire point. Lorsqu'on écrira l'histoire des arts au XIXe siècle, Ricard y occupera son rang, mais si l'on faisait une galerie



Ph. Braun — *Musée de Lyon*

ÉTUDE DE JEUNE FILLE

des cœurs d'or, il y aurait encore là une belle page pour lui. »

« Organisation nerveuse et impressionnable, caractère digne et fier, intelligence raffinée et multiple, singulier mélange de grâces féminines et d'austérité claustrale, profonde expérience et naïve candeur » voilà encore, d'après Charles Yriarte, quelques-unes des dominantes de l'être exceptionnel que fut Ricard, et Baudelaire, qui s'y connaissait en hommes et en artistes, parlant de la conversation de Ricard, vante « le rebondissement de son discours » et affirme qu'après Chenavard, Préault, Ricard et Delacroix, il ne se rappelle « plus personne qui soit digne de converser avec un philosophe ou un poète ». M. Jules Charles-Roux, enfin, qui connut intimement Ricard, nous a laissé, dans ses *Souvenirs du Passé*, le portrait le plus vivant et le plus séduisant du grand peintre.

Tel était l'homme. Le connaître c'est être prêt à comprendre et à aimer l'artiste, car celui-ci ne s'est jamais séparé de celui-là. Ricard n'a point mené la vie en partie double que mènent trop souvent les artistes d'aujourd'hui : entre sa personne et son œuvre, il existe un accord parfait, tout ce qui impressionne l'une agit sur l'autre, à travers les traits, les regards, les expressions de ses portraits, si différents soient-ils les uns des autres, l'âme de Ricard, la sensibilité de Ricard s'avoue, se manifeste. Ce qu'il importe donc, me semble-t-il, de fixer ici, pour compléter la ressemblance entière de ce mystérieux créateur de vie spirituelle, c'est la façon dont il s'est formé lui-même à la pratique de son art.

∴

Le talent, j'allais écrire le génie, de Ricard est une des preuves les plus éclatantes de la nécessité pour l'artiste de remonter aux sources, de puiser aux traditions, d'étudier, et de vénérer et de chérir les maîtres. Ne lui est-ce point le seul moyen de garantir à sa personnalité la possibilité de s'exprimer ? S'il est original de l'être conformément aux lois foncières de son art, et s'il a quelque chose à dire, de le dire en des termes durables ? Ce qu'est Ricard, ce n'est ni à l'École des Beaux-Arts de Marseille, ni à celle de Paris qu'il a appris à l'être.

De vingt à trente ans, il s'est imposé une discipline rigoureuse. De vingt à trente ans Ricard passe sa vie dans les musées, à interroger les chefs-d'œuvre du passé. Il les copie, il les copie sans relâche, ou plutôt il les traduit, il se les assimile. Van Dyck d'abord, puis Rembrandt, puis Titien, puis le Corrège l'attirent irrésistiblement. Il ne connaît de joies qu'en leur intimité. Pendant qu'il travaille à l'*Antiope* du Corrège : « Je n'ai qu'une minute, écrit-il à son frère, pour te dire que je mène une *vie indiavolata col Correggio*, de huit heures à six heures. » Et une autre fois, à propos de cette même copie : « Je rentre si rompu que je n'ai ni tête ni bras à écrire. » Mais c'est Titien qui le passionne le plus. Il vit des heures d'enthousiasme et d'amour à pénétrer le mystère de la pâte de soleil que le vieux maître a répandu en coulées sur ses toiles. Des années et des années passent ; il a gardé tant de tendresse à sa copie de la *Vénus* de la Tribune qu'un an avant sa mort, il ne peut se faire à l'idée de la céder à un ami qui souhaite la lui acheter : « Je ne puis me décider à te lâcher ma Titienne, lui écrit-il, je la garde comme le dragon d'Hespérie gardait ses pommes d'or, et j'espère que ta chère conseillère te détournera de cet enlèvement de mineure qui n'aboutirait qu'à attrister mon atelier dont elle fait les beaux jours. »

App. à M. D[illegible]

PORTRAIT DE Mlle SZAVADY

Ricard est bien là tout entier, avec sa sensibilité frémissante, ses délicatesses de cœur et d'esprit, son culte des souvenirs, sa passion fiévreuse de la beauté.

Sa passion fiévreuse de la beauté ! ce mot, qui vient de lui-même sous ma plume, me paraît lui convenir assez. Il y a quelque chose d'ardent et de triste, d'inassouvi et de douloureux dans la volonté dont on le sent possédé d'étreindre l'insaisissable et dans la joie qu'il éprouve à espérer, je ne dis pas à croire, qu'il y est parvenu. De quelques-uns de ses meilleurs portraits, raconte un des témoins de sa vie, il disait : « Celui-là m'a mis sur le gril



App. à Mme Henri Fouquier

PORTRAIT DE Mme HENRI FOUQUIER

comme saint Laurent » ; et lorsqu'on gardait le silence devant un de ses ouvrages qu'il aimait le mieux, il vous disait avec bonhomie : « Ne me dites pas de mal de celui-là ! » N'avais-je pas raison de dire tout à l'heure que toute ou presque toute son œuvre est une œuvre d'amour. C'est par l'amour qu'il a réussi à faire sienne la technique d'un Titien ou d'un Corrège, c'est par l'amour qu'il a réussi à créer autour de ses effigies féminines cette atmosphère de volupté mystérieuse, de brûlante spiritualité, c'est par l'amour qu'il a réussi à donner à leurs yeux et à leurs lèvres ces expressions si séduisantes, à leurs mains cette grâce, cette élégance, cette langueur, cette nervosité, cette distinction.

Parmi les belles dames de Ricard, parmi cette assemblée de femmes en l'admiration desquelles il s'est complu et qu'il a.de par la magie de son pinceau, vouées à l'immortalité, il en est quelques-unes qui méritent de nous être plus chères, non pas que leur beauté soit plus parfaite, mais parce qu'elles contiennent davantage de sa pensée, de sa sensibilité, de son génie. Devant le portrait de *Mme Ricard mère*, comme devant celui de *Mme Jules Charles-Roux*, devant le portrait de *Mme Louis Arnavon*, comme devant celui de *Mme Henri Fouquier*, devant le portrait de *Mme Sabattier*, comme devant celui de *Mme de Carcano*, devant le portrait de *Jeune Fille* du musée de Lyon comme devant celui de *Mme X...*. de la collection Charles Fitch, comme devant ceux de *Mme de Calonne*, comment ne pas s'émouvoir, comment résister au mouvement de tendre admiration dont on se sent exalté ? L'on revoit par le souvenir les images féminines les plus vantées et les plus attirantes qui peuplent les musées, celles autour desquelles palpite sans cesse depuis des siècles la rêverie passionnée des hommes ; en quoi les femmes de Ricard seraient-elles indignes de prendre rang dans leur compagnie ? Comme elles, elles vivent de la double vie qui seule assure aux œuvres d'art la durée : la vie du corps et la vie de l'âme, la vie des chairs frémissantes sous les caresses de la lumière, la vie de l'esprit qui les anima et dont la flamme brûle encore captive en leurs regards. Quelle puissance est celle de l'art ainsi entendu, ainsi pratiqué !

Mais Ricard n'est pas seulement le peintre de la beauté et de la pensée féminines. Il n'a pas pénétré avec moins d'acuité, avec un sens moins vif et moins profond des vérités humaines, la psychologie masculine. Voyez ses effigies de Chenavard, du peintre Loubon, de Paul de Musset, d'Heilbuth, d'Anatole de la Forge, de Chaplin. Avec quelle sûreté de touche, avec quelle ampleur, avec quelle subtibilité en même temps, il y met en lumière les traits de volonté ou de méditation, d'énergie ou de reploiement sur soi-même ! ce portrait de Chenavard est, parmi les portraits



App. à M. Antony Roux

ÉTUDE DE JEUNE FILLE

d'hommes de Ricard, l'équivalent du portrait de Mme de Calonne parmi ses portraits de femmes.

En vérité, Gustave Ricard se classe au nombre des plus grands maîtres portraitistes. Il possède toutes leurs qualités : la précision et aussi la largeur de vues, une force de caractérisation prodigieuse, une maîtrise technique souveraine.

Aussi ne puis-je douter que l'exposition du Jeu de Paume, ne soit pour la mémoire de ce merveilleux artiste trop peu connu des amateurs et des artistes de l'heure présente, un triomphe. Il n'a guère exécuté dans le courant de sa carrière plus de cent cinquante portraits ; l'on en verra sur la terrasse des Tuileries tout près de quatre-vingts, et au nombre de ceux-là tous ceux qui marquent, tous ceux qui, mieux que les autres, disent la noblesse et la délicatesse de sa sensibilité, la grandeur de son génie.

* * *

Et l'on ne ménagera ni les éloges, ni la gratitude aux organisateurs de cette belle manifestation d'art français, d'où sortira plus glorieux le nom d'un des maîtres qui honorent le plus la peinture française du XIXe siècle.

GABRIEL MOUREY.



App. à M. Jules Charles-Roux.

PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME

ATELIER DE L'ARTISTE A PARIS (PREMIER ÉTAGE)

Herbert Ward et l'âme de la Race noire



PORTRAIT DE L'ARTISTE EN COSTUME D'EXPLORATEUR

J'AVAIS quelquefois vu, aux Salons, des œuvres de M. Herbert Ward, et elles m'avaient frappé. Ces représentations véridiques et fortes d'une race inconnue de nous, au type humain plastiquement admirable, me parurent beaucoup plus qu'intéressantes. Malheureusement, la hâte habituelle à ces sortes de visites (où trois mille œuvres vous raccrochent sans merci), l'ambiance défavorable ne me permettaient pas une attention suffisante pour discerner ce que de telles productions présentaient de nouveau, de rare, de personnel. Je bénis l'occasion qui me permit, récemment, une confrontation plus directe et plus complète, cette visite à l'atelier de M. Herbert Ward, inoubliable vraiment.

Et tout d'abord que je dise qui est M. Herbert Ward, et ce qui le rend si différent des spécialistes ses confrères. Avant d'être un sculpteur, M. Ward est un homme, et un homme d'audace et de courage. Dès l'âge de quinze ans, il parcourut le monde, connut la Nouvelle-Zélande, l'Australie, les terres vierges de Bornéo, toujours avide d'augmenter son expérience humaine, d'élargir sa compréhension de l'univers. Des préoccupations de l'ethnographe, du moraliste, de l'historien, il ne retint que ce qui pouvait rectifier sa curiosité naturelle et lui donner un sens plus profond. Quoique très jeune encore, il était déjà mûr par l'esprit lorsqu'il prit part aux expéditions de Stanley à travers le continent africain. Il y vécut cinq années, parcourant en tous sens le centre, alors

bien plus mystérieux qu'aujourd'hui, de ce continent immense. Il prit contact avec des humanités nouvelles, inconnues, profondément diversifiées entre elles, apprit leurs langages, pénétra leur âme, pardonna à leurs vices enfantins, s'expliqua leur cruauté, devina les ressources précieuses que des exploiteurs féroces et avides n'ont pu que gaspiller et méconnaître chez ces hommes si vite obéissants. Bref, au lieu de s'opposer à l'ambiance, il s'en laissa pénétrer. Puis il revint, avec un livre passionnant [illegible] où sont relatées les aventures les plus marquantes, les observations les plus personnelles de ce voyage et de ce séjour uniques, avec des études et des croquis de toutes sortes, des milliers d'armes, des avirons, des meubles, des idoles, des cornes d'ivoire, des trophées de chasse, des étoffes, tous les témoignages possible d'une civilisation à la fois primitive et immémoriale, barbare et artiste.

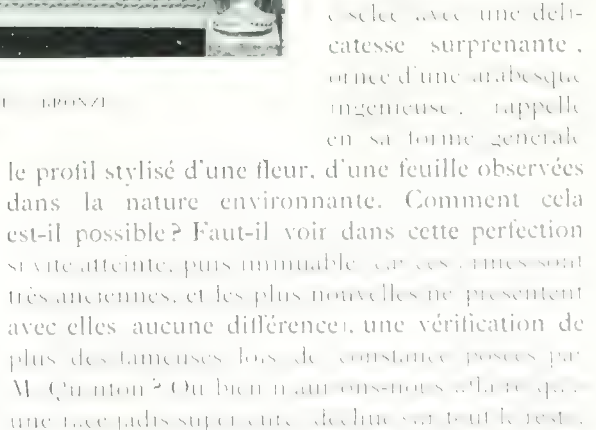


CHEF DE TRIBU (BRONZE)

Alors, au milieu de ces souvenirs, si nombreux et si caractéristiques qu'ils lui composent un décor étrangement évocateur des paysages regrettés, il se remit au travail et tenta, dans ses sculptures, de se redonner et de nous communiquer les émotions ressenties en face de la race noire.

. . .

Lorsqu'on entre dans l'atelier de M. Herbert Ward, on est d'abord frappé par la couleur de l'atmosphère. Tout est éclairé d'une lumière diffuse et sourde, d'une nuance indéfinissablement verte et qui évoque puissamment, irrésistiblement celle de la grande sylve africaine, où vit une pullulation animale et végétale. Tamisés par la soie bise qui couvre la large baie, les rayons du soleil ont encore à se briser contre les troncs pressés d'une véritable forêt de lances, pareille à un champ de cannes, mais que ne troublerait aucune brise et qui seraient fleuries de houppes de fer. Aux murs assez d'instruments de mort pour équiper une petite armée : sept mille environ, de toutes les sortes : épieux, lances, flèches, arcs, boucliers, couteaux tournoyants, frondes, poignards arrondis ou droits. Au plafond, c'est un pavillon de fer. Au mur le plus large, il semble que se lève un authentique soleil, de métal, magnifique et terrible. On s'approche, on prend au hasard une de ces armes et, aussitôt, on demeure surpris de sa qualité d'art et de sa perfection industrielle. Le manche est bien en main, fait d'un bois indestructible ou d'un ivoire dense, d'une patine admirable ; l'arme elle-même, ciselée avec une délicatesse surprenante, ornée d'une arabesque ingénieuse, rappelle en sa forme générale



le profil stylisé d'une fleur, d'une feuille observées dans la nature environnante. Comment cela est-il possible ? Faut-il voir dans cette perfection si vite atteinte, puis immuable (car ces armes sont très anciennes, et les plus nouvelles ne présentent avec elles aucune différence), une vérification de plus des fameuses lois de constance posées par M. Quinton ? Ou bien n'aurions-nous [illegible] une race jadis supérieure, déchue sur tout le reste ?

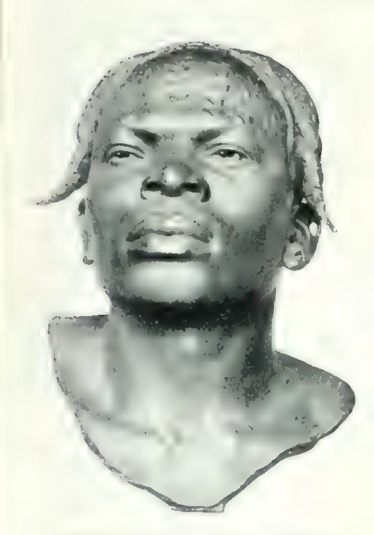
[illegible]



ATELIER DE L'ARTISTE A PARIS (REZ-DE-CHAUSSÉE)

et n'ayant gardé que quelques traditions, quelques formules de ciselure et de ferronnerie? Quoiqu'il en soit, ces peuplades si arriérées au point de vue intellectuel qu'il n'existe chez elles pas le plus petit vestige d'histoire, au point de vue moral qu'elles considèrent le cannibalisme comme une des formes les plus normales de l'activité humaine, ont le sens esthétique infiniment développé, et surtout d'une étonnante sûreté. Peu d'instruments de ménage, la vie de famille étant réduite à presque rien, mais ils sont d'une adaptation parfaite. Des idoles, représentations sommaires et parfois singulièrement synthétiques du corps de l'homme et de la femme. Certaines, avec leurs barbes pharaoniques, font penser à une possible pénétration égyptienne, jadis. D'autres évoquent je ne sais quel gothique barbare. Quelles pensées, quels rêves s'agitèrent dans les cerveaux de ces sculpteurs de dieux? En voici un justement, que M. Ward a coulé dans le bronze. Il est assis, farouche. Impénétrable et attentif, il couve des yeux le morceau qu'il dégrossit, avec des airs de maintenir sur ses genoux quelque enfant révolté pour lui faire subir une opération cruelle... Il est si vivant, cet homme de bronze, que l'on ne sait plus très bien où l'on se trouve. Certes, ce n'est plus à Paris, mais dans les sous-bois d'une forêt congolaise, où règne ce demi-jour vert, éternel... Tout s'anime : le python minéralisé, pareil lui aussi à un serpent de métal, à moins qu'il n'aille se dresser, dans sa puissance... le peuple d'hommes et de femmes que M. Ward a récréé comme pour lui faire

L'ARTISTE DANS SON ATELIER (1912)



TÊTE D'INDIGÈNE ARUIMI (BRONZE)

habiter ce paysage étrange, les idoles dans leur vitrine avec leurs cous puissants, leurs courtes jambes, leurs yeux sans regards. Au mur un massacre d'éléphant colossal palpite : on lève la tête, surpris de ces yeux fins qui vous fixent, de cette trompe effrayante qui s'allonge vers vous. A qui ont appartenu les dents humaines de ce collier farouche, épouvantable trophée ? Sur quelle cheville infatigable devait se fermer cet anneau de fer, féminin, dit notre guide ?... Tout à coup, résonne un bruit angoissant : c'est le tambour réservé aux annonces de guerre. Puis d'autres instruments chantent à leur tour : un *M'bichi* aigu et cristallin avec ses lamelles d'acier, un grand harmonica aux touches d'acajou ou de bois de fer, une lyre primitive...

Que d'impressions diverses !... Mais l'on pense soudain que c'est par modestie que M. Herbert Ward les évoque, pour qu'on oublie de parler de son art. Et l'on se met à considérer ses propres statues.

* *
*

Ce qui ressort le plus évidemment de l'ensemble de ses œuvres, c'est le souci de synthèse qui leur a donné naissance. Étant donné la quantité considérable de notes prises lors de ses explorations, rien n'eût été plus aisé à M. Herbert Ward que de nous combler de ses souvenirs. Même sans se répéter, même sans tomber dans l'anecdote, il aurait pu nous donner des séries de types indigènes et un nombre indéfini d'études de gestes, de groupes, etc. Il ne l'a pas fait. Il a, au contraire, ramené à des types généraux l'immense variété des êtres observés et, puisqu'il s'agissait de peuplades primitives, chez qui les premiers rites essentiels de la civilisation ont gardé leur importance et leur simplicité, il a représenté ces types dans les



MASQUE DE JEUNE FILLE CONGOLAISE (BRONZE)



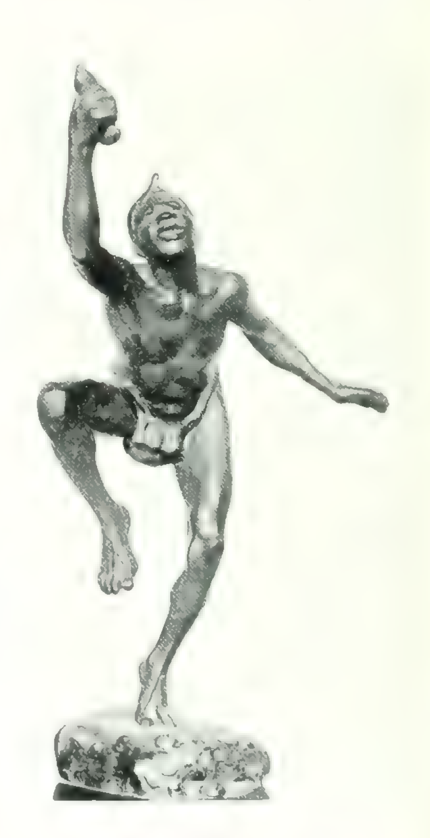
FEMME ACCROUPIE (BRONZE)



DÉTRESSE (BRONZE)

gestes de ces rites. Ainsi, ce *Sauvage allumant du feu* symbolise-t-il, dans son attitude primordiale, la découverte prométhéenne. Voyez comment, le menton appuyé sur le genou, et tout le corps reposé sur ses propres membres, il est tout entier pour ainsi dire concentré dans l'attention de son regard, dans l'intelligence de ses mains actives, tournant le bâton sacré. Ainsi ce *Groupe congolais*, touchante image de la maternité noire : la femme, belle et déjà alourdie, qui s'avance, un marmot dans un bras, l'autre plus grand qu'elle protège. Voici un *Artiste indigène :* assis sur le sable, les jambes écartées, étonné d'une oisiveté si rare, ne sent-on point passer dans son crâne obscur le pressentiment d'un monde nouveau, celui de l'invention des formes ? et son index dessine le linéament d'un poisson. Et ce *Guerrier congolais*, la poitrine tatouée d'une étoile, n'est-ce point admirable qu'au lieu d'armes, de boucliers, de piques, de l'attirail impressionnant du combat, il n'arbore que la nudité sainte du gladiateur et du héros, confiant dans la solidité indestructible de ses muscles, un court poignard seul dans sa main fermée ? Rien de théâtral en lui, rien d'excessif : tout est composé en vue de la lutte, il est ramassé sur lui-même, et la ligne centrale de sa poitrine s'avance comme une proue qui fonce, tandis que le reste s'efface, que les épaules fuient. Quelle image absolue de la force en action ! Au-dessus d'eux tous se dresse le *Chef de tribu*, assis dans son trône barbare, sur sa peau de bête, au sommet d'un piédestal sculpté d'idoles. Tout en lui dit l'autorité éprouvée : sa pique de commandement, les crânes d'ennemis morts accrochés derrière son siège, son collier d'ivoire et surtout son regard féroce, implacable. Sans doute écoute-t-il, dans une palabre du conseil, l'interminable discours d'un vassal, en agitant ces projets d'envahissement. Il règne.

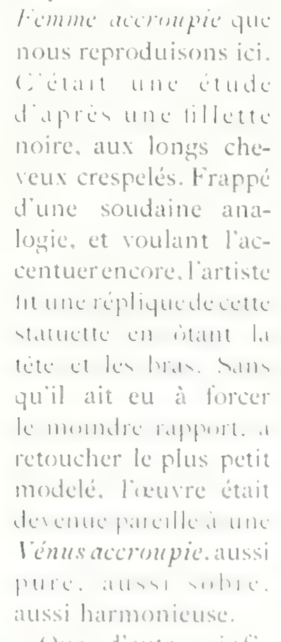
M. Herbert Ward a donc représenté non pas des individus mais des types : le chef, le guerrier, la femme, l'artiste, la mère, le sculpteur de dieux. Mais telle est la force de la réalité vue par des yeux sincères et interprétée par un esprit juste qu'en opérant cette synthèse il n'a réduit à l'abstraction



SORCIER DANSANT (BRONZE)

aucun des éléments offerts à son observation. Il a combiné des formes diverses, sans rien ôter à chacune de ce qui la faisait caractéristique, de telle sorte qu'on éprouve la sensation d'une véridicité absolue sans cependant rien de photographique ou d'anecdotique. Le geste choisi est le plus essentiel, donc le plus profondément vrai, même s'il n'est pas le plus fréquent. Aussi les effigies qu'il rapporte du Congo constituent-elles (nous en éprouverions la certitude par intuition sinon autrement) le témoignage le plus complet, le plus réfléchi, le plus intérieur des formes de la vie et de la civilisation chez ce peuple si lointain.

Il faut bien reconnaitre que, au point de vue plastique, M. Herbert Ward fut merveilleusement aidé par la beauté même de certains de ses modèles. Les Bankoundou et les Bangala, peuplades de la grande forêt, intermédiaires entre les indigènes de la côte et ceux de l'intérieur, offrent un type individuel d'une forme parfaite. Plus dominateurs, plus guerriers, vivant sous un climat plus sain, affranchis d'une partie des superstitions congolaises, ils se développent plus harmonieusement, et en complète conformité avec les lois de la nature physique. Leurs attaches sont fines, leurs proportions impeccables. Jambes longues, bassin étroit, épaules larges, cou de muscles et de tendons, sauf la face et la couleur de la peau, c'est le type grec. Il existe un premier état de la



Femme accroupie que nous reproduisons ici. C'était une étude d'après une fillette noire, aux longs cheveux crespelés. Frappé d'une soudaine analogie, et voulant l'accentuer encore, l'artiste fit une réplique de cette statuette en ôtant la tête et les bras. Sans qu'il ait eu à forcer le moindre rapport, à retoucher le plus petit modelé, l'œuvre était devenue pareille à une *Vénus accroupie*, aussi pure, aussi sobre, aussi harmonieuse.

Que d'autres infèrent de tels rapprochements la possibilité jadis de quelque exode aryen jusqu'au milieu de l'Afrique, libre à eux. M. Ward incline sans doute à cette



[illegible] CONGOLAIS (BRONZE)



LE DÉFI, GUERRIER [illegible] (BRONZE)

séduisante hypothèse, mais il n'y engage que son esprit, qui est d'ailleurs profondément cultivé et curieux de tout. L'essentiel pour lui est de vivre et de travailler.

Ses statues concentrent en elles une extraordinaire vie intérieure. Comme si c'était écrit sur leurs formes, on y lit la volonté, le souvenir, la longue méditation. Il faut quelques instants pour s'apercevoir de la science très réfléchie avec laquelle elles sont construites. Car ce n'est pas cela qui frappe tout d'abord en elles, mais la pénétration psychologique et le sens esthétique de l'observateur. On sent qu'elles ont été élaborées bien longtemps avant d'être commencées en Europe, là-bas, dans des



SAUVAGE ALLUMANT DU FEU (PLÂTRE)

journées de chasse ou dans des nuits de fièvre. La moindre jette ses racines secrètes dans les profondeurs du subconscient et l'on comprend que ces synthèses soient à ce point vierges de caractère abstrait. Elles sont trop nourries de préoccupations quotidiennes, trop du sang de leur créateur est en elles transfusé.

J'ignore si M. Herbert Ward retournera jamais dans ces contrées terribles et fascinantes. Mais même s'il était condamné à ne jamais plus quitter l'Europe, il demeurerait indestructible en lui, le souvenir de tout ce qu'il y contempla de pathétique, d'humain et de beau. Et s'il lui plaisait d'arrêter ici son œuvre, nous ne pourrions pas le lui reprocher. Car il a dit l'essentiel. Il a recueilli les paroles les plus touchantes de la confidence que lui fit là-bas, dans la sylve verte, le génie de la race noire.



FRANCIS DE MIOMANDRE.



LE SCULPTEUR D'IDOLES (BRONZE)



Giletta

RETABLE DE SAINT JEAN-BAPTISTE, XVIe SIÈCLE (PARTIE SUPÉRIEURE)

LES PRIMITIFS DE NICE

L'Exposition rétrospective d'Art régional Niçois des XVe et XVIe siècles

La Société des Beaux-Arts de Nice vient de s'honorer grandement, en organisant, et cela grâce à l'initiative admirable et désintéressée de quelques-uns de ses membres, une exposition de Primitifs de l'ancien Comté de Nice.

Après de longues, fastidieuses et officielles démarches, après une série d'expéditions pittoresques et quelquefois mouvementées à travers la campagne et la montagne niçoises, près de soixante et dix panneaux, polyptyques, pour la plupart inédits ont pu se trouver réunis au Musée Municipal, pour y être soumis à la curiosité des badauds cosmopolites et à celle quasi nonchalante des indigènes.

Encore que l'on puisse regretter l'abstention irréductible et aussi peu raisonnée que possible de certaines communes détentrices de quelques-unes de ces précieuses pièces, par leurs qualités, ces œuvres (qui ont de plus pour elles le mérite d'une incontestable authenticité, chose à considérer par le temps qui court) sont dignes d'un examen sérieux et approfondi.

Or, l'embarras est grand de situer, en quelques lignes, les tenants et les aboutissants de cette éclosion d'œuvres, sur le terrain ardu de la région en laquelle et pour laquelle elles furent faites.

Combien étrange et mystérieuse, par certains côtés, cette *école*, en admettant qu'école il y ait eu à proprement parler, et combien peu connues ses origines, son orientation, sa marche réelle !

Comment expliquer sa verve et sa vitalité en des bourgades relativement misérables, agrippées au flancs de rocs arides, et où la sauvagerie du site ne le dispute qu'à la rusticité des mœurs. Pourquoi, après sa remarquable floraison, cet effondrement subit dans lequel elle s'abîme et finit par s'engloutir à la fin du XVIe siècle, ne nous léguant plus, à partir de cette époque, que des œuvres plus que médiocres et dénuées de tout intérêt.

Enfin, quelle fut, au juste, la part des influences françaises, italiennes ou flamandes, voire même allemandes, dont on retrouve traces manifestées parfois simultanément dans les mêmes œuvres.

La question demeure pendante encore; cependant, à défaut d'autres certitudes, quelques noms peuvent et doivent être cités, sous lesquels, déjà, un classement sommaire peut être établi.

Louis Bréa, le point culminant de l'école, celui dont le nom brille au-dessus de l'obscurité du groupement confus formé par ses maîtres à peine soupçonnés, et ses disciples sommairement



Giletta

RETABLE DE SAINT JEAN-BAPTISTE, XVIe SIÈCLE (PARTIE INFÉRIEURE)



JEAN MIRALHETI. — RETABLE DE LA MISÉRICORDE DE NICE (XVe SIÈCLE)

comtés, est représenté dans cette exposition par la « *Pietà* » provenant de l'église de Cimiez, et datée de 1478. Cette pièce, pleine de saveur douloureuse, est accompagnée de plusieurs autres, non signées, mais sur lesquelles la griffe du maître semble s'être posée, telles la *Pietà* de Saint-Augustin (Nice), les deux panneaux fragmentaires de Saint-Martin-Vésubie, et le retable de saint Nicolas, de Monaco.

Jacques Durandi et Jean Miralheti, auteur du très beau polyptyque de Notre-Dame de Miséricorde



Gréolières

RETABLE DE SAINT JEAN-BAPTISTE, XVI SIÈCLE (PARTIE CENTRALE)

de Nice (malheureusement repeint dans quelques parties) et Jacques de Carolis sont trois signataires dont les noms sont apposés sur des œuvres antérieures à celles de Louis Bréa.

Puis, plus près de nous, François Bréa, apparenté au maître, signe de 1555 le retable de Saint-Martin d'Entraunes, signature qui permet de classer sous sa manière les panneaux de Sospel et de Saint-Barthélemy à Nice.

Parmi les œuvres anonymes, il convient de signaler l'*Annonciation* de Lieuche (1499) et celle de Villars, le *retable de saint Étienne* de Gréolières, d'une haute originalité, dans son harmonie claire de détrempe; *Notre-Dame de Secours* de Puget-Théniers (1525); la *Vierge de Miséricorde* de Biot; le *retable de saint Benoît*, Bonson; et celui de saint Jean-Baptiste, du musée, présumé de Durandi.

Les fresques, qui ornent maintes chapelles de la région, figurent également sous forme de calques d'état et de relevés à l'aquarelle et ne sont certes pas la partie la moins intéressante de cette exposition.

Onze sanctuaires sont ainsi représentés par divers fragments de leur décoration. Parmi les frescateurs, Canavesi est celui dont le nom et l'activité demeurent plus clairement manifestés par les fresques de la Briga et celle de Saint-Etienne de Tinée, signées, et celles de Peillon qui paraissent devoir lui être attribuées.

Gérard Nadal et Curraudo Brevesi, auteurs des peintures murales de La Tour, 1491, et qualifiés de *pictores de Nicia* et Jean Baleisono, collaborateur de Canavesi, méritent également de voir leur nom tiré de l'oubli par une mention.

En résumé, après avoir formulé le vœu qu'à l'avenir, et après leur reddition, ces œuvres soient conservées, avec tout le respect dû à leur âge et à leur valeur, par les communes qui en ont la garde, et, surtout, qu'elles soient désormais à l'abri des vandalistes variés, dont certaines portent, hélas, les stigmates douloureux à constater, il est permis d'espérer que cette peu banale réunion de Primitifs aura attiré l'attention des critiques et des amateurs d'art, et que d'utiles constatations pourront être faites par la comparaison immédiate et la mise en lumière de ces retables, en plus de l'obtention d'une place distincte et méritée, pour les bons maîtres niçois du Moyen âge et de la Renaissance, dans l'histoire générale des Beaux-Arts.

GUSTAVE MOSSA.



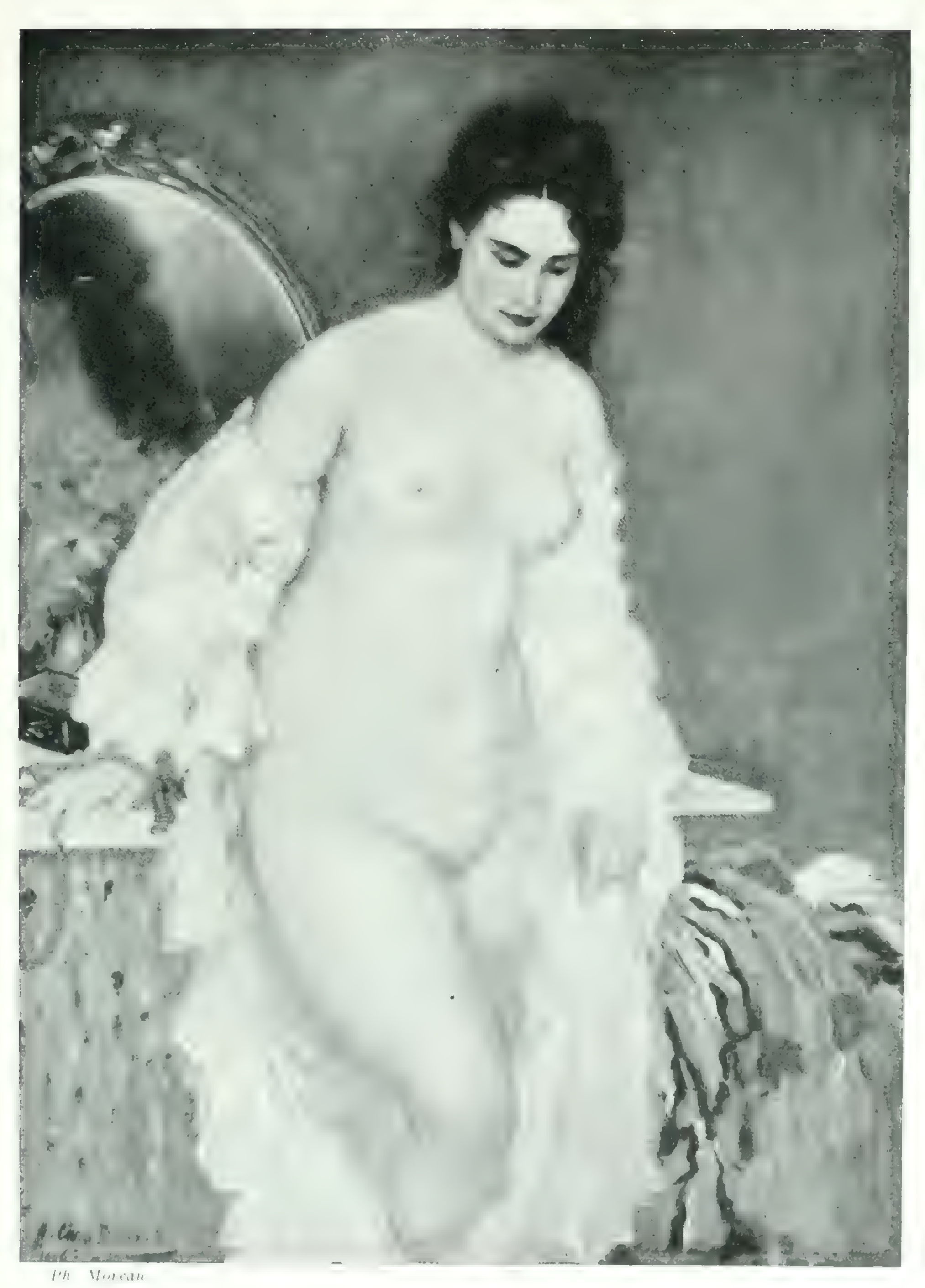
LE BEL ÉTÉ

L'ART DÉCORATIF

Caro-Delvaille, Décorateur

Quand un peintre voulait, il y a quelques années, être désagréable à l'un de ses confrères, il disait, devant ses toiles : « C'est de l'art décoratif ». Et il y avait dans ce mot quelque chose de hautain, de dédaigneux. Une bonne peinture ne devait pas dépasser certaines dimensions, et il était presque déshonorant de couvrir un mur d'allégories.

Puis, le divisionnisme, en élargissant la technique, a nécessité une nouvelle éducation de l'œil ; puisque le mélange de tons ne se faisait plus sur la palette et sur la toile, mais dans l'œil du spectateur et qu'il fallait se reculer de quelques pas pour regarder un tableau, on en vint de plus en plus à considérer ce tableau non pas en lui-même, mais à la place qu'il devait occuper dans une architecture. On comprit que la fonction d'une œuvre d'art n'était pas de faire ajuster des bésicles sur le nez d'un amateur, mais de décorer une maison, un palais, et de concourir à une harmonie d'ensemble où les meubles, les statues, les peintures, les étoffes, le bois et la pierre joueraient chacun leur partie. Ainsi l'art revient à sa fin primitive, et des hommes qu'on a considérés comme des anarchistes nous ramènent, à leur insu, au vieux principe qui voulait qu'une œuvre d'art fût conforme à sa destination. Depuis quelques années, aux Salons du printemps et de l'automne, on nous propose non pas seulement des fragments, mais de véritables ensembles, analogues, du moins par leur développement et leurs dimensions, aux ensembles décoratifs des siècles passés. Sans parler de ceux qui renouvellent à des siècles de distance le miracle de Giotto et des artisans pompéiens, qui peignent à l'exemple de M. Gaudissart *a fresco*, ou à la suite



Ph. Moreau

LA TOILETTE D'HERMINIE

de M. Henry Cros à la cire et à l'encaustique, il y a ceux qui comprennent qu'une décoration n'est pas un tableau agrandi, il y a M. Albert Besnard qui retrouve la verve d'un Tiepdo, M. Gaston La Touche qui, après avoir été le peintre des chauds après-midi d'été, veut être le peintre des aubes fraîches dans les paysages d'Ile-de-France, M. Jaulmes qui a de la délicatesse, M. Maurice Denis dont l'infatigable labeur assume toutes les responsabilités, M. René Piot qui continue la belle tradition de Théodore Chassériau, et beaucoup d'autres... Beaucoup d'autres qui s'affirment avec beaucoup d'audace, mais dont je ne suis pas sûr qu'ils aient appris dans un atelier tout ce qu'il est bienséant d'y apprendre. Généralement, ceux-là parlent de simplification, de synthèse.

Ah ! la synthèse, nous a-t-on assez assassinés avec la synthèse. Sophisme de primaires ! Sous prétexte que l'art doit choisir entre les éléments que la nature nous propose, éliminer les uns, accentuer les autres, pour obtenir un relief, une impression dominante, bref pour atteindre au style, sous prétexte d'optique décorative, on n'a choisi dans la nature que les rudiments, évité les difficultés, escamoté la science et, de la sorte, atteint non pas au style, mais à un style d'affiches, grossissement exagéré, sans nuances, d'un détail parfois intéressant, *toujours facile à exprimer*.

Le beau métier d'autrefois, on le méprise, et pour cause. On en néglige les ressources. Pour attirer l'attention, pour aller plus vite, pour contribuer à plus d'expositions, à plus de commandes, on se contente d'un dessin sommaire, un dessin de caricature et d'affiche, sur lequel on jette des pots de couleur. Adieu le joli attendrissement de la mine de plomb, de la sanguine sur le papier, les longues réflexions le soir à la lampe, pour élaborer le travail du lendemain, ces innombrables tentatives de la main, les préparations de toute sorte. Des traits, des empâtements, non des lignes, des lumières et des ombres. De la brutalité, moins de recueillement. Une esthétique à coups de poings, non plus un art persuasif.

Caro-Delvaille a précisément le mérite, dans cette époque d'athlètes et de rings, de nous engager à regarder ses toiles, pour les raisons qui nous font regarder celles d'autrefois. Il cherche à comprendre la forme sculpturale, la forme lumineuse, la répartition des lumières et des ombres. Et, l'ayant comprise, il n'essaie pas de la peindre du premier coup, mais il l'aborde avec d'infinies précautions. Par des dessous de couleurs complémentaires qui transparaissent à travers des demi-teintes, il la révèle peu à peu, il l'amène à nos regards; par le jeu des transparences, des glacis, des dessous, il donne à sa peinture le rayonnement et le sourd battement de la vie. Des bleus et des verts entrevus à travers de l'orangé et du rose, des couches successives qui chacune retiennent un peu de la lumière, composent une forme rayonnante, mystérieuse, qui dégage à son tour la lumière retenue. Vous êtes-vous jamais promené au Louvre, alors que le crépuscule commence à envahir les salles ? Les tableaux des vieux maîtres, un à un, rentrent dans l'ombre ; mais quelques-uns s'attardent ; on dirait qu'ils combattent contre la nuit ; ils brillent, ceux-là, comme des lampes dans un sanctuaire : ce sont les Titien, sur lesquels Caro-Delvaille vient d'écrire de belles pages, et dont il rêve, je crois bien de se réclamer. Eh ! bien, je me suis trouvé un soir dans son atelier tandis qu'il jouait au piano quelque nocturne de Chopin. Pendant que la pensée mélodique et passionnée se développait en notes courtes, graves et ardentes, je regardais l'arabesque lumineuse des tableaux persister, demeurer dans l'obscurité, noble, pure, intacte, comme le rêve du musicien dans les longues insomnies des nuits romantiques.

C'est que donc il y a en eux-mêmes un secret capable de nous émouvoir : secret des maîtres d'autrefois, qui consentaient à donner un peu de leur vie, quelques mois, souvent quelques années à une œuvre et ne pensaient qu'à nous convaincre par une douce violence. Voilà pourquoi ils se pouvaient permettre toutes les hardiesses, et pourquoi, sans doute, leurs contemporains, plus obéissants à des principes que nous, n'éprouvaient jamais devant leurs œuvres, devant les nudités révélées par eux, la gène que certains d'entre nous ressentent devant les nudités imposées par quelques artistes de notre époque. Leurs femmes nues, leurs Vénus, leurs Aphrodites, leurs Dianes rayonnaient doucement ; la lumière qui émanait d'elles inspirait le respect, et non de douteuses concupiscences. On regardait le déroulement de leurs corps comme l'évolution harmonieuse et lente d'un beau rinceau, d'une volute élégante dans un ornement de la Renaissance ; elles étaient l'aboutissement heureux, la suite inévitable, l'incarnation nécessaire des rêves cadencés, des proses sonores, des canzones rimées. Elles surgissaient fatalement d'un beau matin, d'un crépuscule et réalisaient le besoin que nous avons de personnifier les choses, comme ces Amours essaimés dans les ciels mythologiques du XVIII[e] siècle ne sont sans doute que l'expression plastique des petits nuages roses dans les ciels d'Ile-de-France.



Ph. Roseman

LA FEMME ENDORMIE

Caro-Delvaille dépouille la femme de tous ses voiles, de tous ses vêtements, il la montre alanguie dans les après-midi, attardée devant sa propre beauté, presque toujours nue, naturellement nue, et laissant glisser la dernière écharpe dans une parfaite simplicité, comme Agnès, sans penser à mal, parce que sa fonction est d'être belle. Il montre en elle non pas la créature que l'on voit dans certaines gravures, j'allais dire gravelures, avec des réticences, des pudeurs et des dissimulations qui soulignent l'obscénité des gestes et des sous-entendus, mais la sœur de ces femmes grecques qui portent une amphore ou se dévêtent dans les mystères sacrés, pour honorer la divinité dont la statue se dresse dans le temple. Et de la sorte, il compose un hommage à Primavera ou à la maternité, à la jeunesse frêle ou à la forme épanouie; il le compose avec assez de soin pour atteindre au grand style, en restant assez près de la nature pour que son œuvre rappelle ces simples octaves, populaires et champêtres que les apprentis du Ponte Vecchio ou les paysans du Mercato Nuovo, entonnaient dans les rues de Florence, en l'honneur de la beauté féminine :

O blanc visage, — Là où vous passez — Le vent s'arrête, — Toutes les étoiles vous font des caresses.

Vous êtes la belle rose du jardin. — O fleur d'oranger cueillie au Paradis ! — Feuille de l'olivier au feuillage si beau, — Vos beautés vont en France.

Vous êtes plus claire que l'eau de la source, plus douce que la malvoisie. — Belle, chère belle, qui a fait vos yeux ? — Qui les a faits si amoureux ? — Blanche comme la neige des montagnes. O rose venue de Naples, — Tu as passé par Rome.

— Les roses blanches sur ton cœur, — Les roses vermeilles à ton visage. — Pourquoi t'appelle-t-on Napolitaine? Toi, née à Florence, — baptisée à une claire fontaine.

Et aussi, cette hymne qui rassemble dans une gerbe les grâces subtiles de la fiancée :

Belle, qui êtes née au Paradis, — J'allais cherchant à cueillir une fleur. — Vous en avez de si belles sur votre face blanche — Elles sont blanches et rouges et de toutes couleurs. — Vous avez tant de fleurs en vos tresses blondes Qu'elles semblent un jardin de roses fraîches. — Et j'en vois de si belles en vos mains blanches Qu'elles semblent un jardin de grenades.

Si de vieux Silènes, de jeunes bergers se penchent parfois, dans les tableaux de Caro-Delvaille, vers les femmes et, renouvelant les gestes des pâtres

de Boucher, déposent à leurs pieds une offrande de fruits et de fleurs, toujours ils la dispensent avec respect. Et puisque le pays basque, avec ses lointains vaporeux et bleuâtres, a donné son décor à cette pastorale, l'on pense involontairement, devant tant de retenue et de nonchalance choisie, déférente, à ces danses basques où l'homme et la femme, sans doute pour mieux se donner l'un à l'autre et se mieux marquer la gravité de leur amour, esquissent et poursuivent leurs pas, sans jamais se toucher.

LÉANDRE VAILLAT.



Ph. Vizzavona

SEPTEMBRE

LE MOIS ARTISTIQUE

Exposition de la Société nouvelle (*Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze*). — Un des groupements où se trouvent les meilleurs, les plus probes, les plus savants artistes. Remarqué tout particulièrement le *Portrait de Lady M. M.* de M. Jacques-Emile Blanche; les *Champs après la récolte* de M. Emile Claus; les marines de M. Charles Cottet, les envois de MM. André Dauchez, de la Gandara, Henri Martin, René Ménard, Prinet, Raffaëlli (d'admirables terrains vagues), un superbe *nu* de M. Lucien Simon; les sculptures de MM. Rodin, Gaston Schnegg, Desbois, Segoffin, Mlle Jane Poupelet, et cinq merveilles de coloris et de rêve de M. Le Sidaner. Et que dirais-je de nouveau sur MM. Besnard, Dejean, Despiau, Duhem, La Touche, Ulmann, etc.? Ce sont des gloires elles aussi depuis longtemps consacrées.

Tableaux et aquarelles de Henri Rouart, 1833-1912 (*Galeries Durand-Ruel, 16, Rue Laffitte*). — Voilà un artiste qu'on n'aura pas pu accuser d'indiscrétion. Industriel savant, collectionneur émérite, il avait travaillé la peinture afin de mieux la comprendre. Mais comme c'était dans ce seul but, il n'exposait point, tout au moins depuis la centennale de 1900. Modestie bien rare. Et cependant il avait au moins autant de talent que bien d'autres. Certaines de ses toiles, d'intérieur ou de plein air, sont émouvantes à force de simplicité, de respect attendri de la nature. Ses œuvres, intermédiaires entre le romantisme de Corot et l'impressionnisme classique d'un Manet, sont calmes, douces, un peu timides, hantées d'une sourde lumière verte qui sera demain celle de Pissarro, et somme toute, infiniment sympathiques.



JULIEN LEMORDANT
TÊTE DE PAYSAN BRETON (DESSIN)

Exposition d'Alexandre Lunois (*Galerie Allard, 20, rue des Capucines*). — Peintures, pastels, dessins, aquarelles et eaux-fortes, en tout soixante-dix œuvres consacrées à la célébration du pittoresque monde d'Islam agonisant. Mélancolique témoignage de ce qui sera demain un souvenir, et qui, dans ma pensée, illustre les livres fraternels de MM. Farrère et Pierre Loti. C'est, transcrit par l'art d'un des plus savants aquafortistes et d'un des plus sensibles peintres que nous ayons, Stamboul, ses femmes, ses foules, ses décors, Brousse et sa mosquée verte, Eyoub et la Corne-d'Or, la prairie des Eaux Douces, les cigognes, les enfants, les tziganes, et les dernières dames voilées, c'est la confession suprême d'une race et de sa beauté menacée par le progrès occidental.

Société des artistes graveurs au burin, 4e exposition (*Galerie La Boétie, 64 bis, rue de la Boétie*). — Ce n'est que la quatrième exposition d'une Société qui, fondée par le maître F. Gaillard, a déjà trente ans et qui, sauf dans la dispersion des salons annuels, n'avait rien montré depuis 1897. Garantie de probité et de bon travail. Ensemble solide, tenue parfaite. Des œuvres nombreuses, variées, sérieuses et fortes, des œuvres, en un mot, attestant par leurs effets subtils, inattendus, et pour chaque artiste différent, la valeur précieuse de cet instrument inappréciable : le burin, dont les ressources sont infinies. Art pur, austère, abstrait, difficile à saisir mais séduisant comme aucun autre une fois qu'il vous a conquis, et qu'on l'a pénétré. Art de distinction, d'abnégation, qui demande à ses adeptes une patience de moine, l'intelligence perspicace du critique et l'invention fervente du producteur.

Dans l'impossibilité de noter toutes les œuvres remarquables de ce salon de la gravure, citons au moins le *Sacre de Napoléon* et les Gustave Moreau de M. Sulpis; les portraits de M. Dezarrois; les œuvres de MM. Abel Mignon, Payrau, Profit, Delzers, Bouchery, Vybond, Pénat, Mayeur, Kamm, Manesse, Cheffer, Buland, Journat, Cranck, les Clouet et les Botticelli de M. Coppier; les illustrations de M. Bussière, enfin le *portrait d'un moine* de M. Henri Bérengier, un des plus savants et intéressants graveurs de la jeune génération.



Ph. Bernheim jeune

LISBETH DELVOLVÉ-CARRIÈRE — MONTPELLIER

2e Salon de la Société des Dessinateurs humoristes (*Galerie La Boétie, 64 bis, rue La Boétie*). — Parmi une foule d'œuvres hélas ! simplement sommaires ou polissonnes et sans art, quelques envois de gens de talent. En premier lieu je citerai l'adorable Louis Morin, dont le dessin spirituel, tendre, envolé, joli, la couleur parfois délicieuse, la fantaisie funambulesque et poétique apparentent l'œuvre à celle des petits maîtres du XVIIIe siècle, authentiquement. Puis il y a l'âpre Forain, qui fut élève de Degas, le léger Chéret, l'incomparable Willette. M. Gaston Simonin sculpte dans le bois un jeu d'échecs hilarant et toutes sortes de scènes théâtrales ou de fantaisie dont la verve, l'esprit et le charme me font songer un peu à Delaw. M. Carlègle imagine un grand mariage dans la bibliothèque et développe ce thème d'une manière ravissante. M. Sandoz manifeste un talent considérable dans ses nus, ses singes, ses compositions décoratives. Citons enfin MM. Lucien Laforge, d'une drôlerie si drue, si inattendue, si authentique, Hansi et Zislin, de patriotique renom, Gaston Henrich (une pendule en bois sculpte et un portrait de M. G. Normandy), André Hellé, Hermann-Paul, Edouard Bernard, le regretté Delannoy, Maxime Dethomas, Henry Detouche, Dresa, Gavac, Gir (et ses belles *danseuses*), Léon Kern, Pierre-F. Legrain, Poulbot, le tendre observateur des gosses parisiens, Jean Veber, etc.

Exposition Pierre Waidmann (*Galeries Allard, 20, rue des Capucines*). — L'art de M. Pierre Waidmann, encore qu'un peu timide, ne manque ni de franchise, ni de force, ni d'un sain amour du plein air. Il sait dire la compacité de l'eau, ses reflets, sa profondeur, la beauté de la neige, la clarté du ciel, le charme des villages de France. Mais les Vosges surtout et leurs vastes forêts alimentent visiblement sa meilleure inspiration. Peints sur wattmann et contre-collés sur toile, ses paysages gagnent à ce procédé beaucoup d'enveloppe.

Exposition Lisbeth Delvolvé-Carrière (*Galeries Bernheim jeune et Cie, 15, rue Richepanse*). — Le poète Camille Mauclair parle quelque part de jardins nocturnes qui « sont pétrifiés dans une glace d'émeraude et de turquoise où transparaît leur vie opiacée et nostalgique ». Je pense à cette phrase devant les fleurs et les paysages de Mme Lisbeth Delvolvé-Carrière, la fille de l'illustre peintre penseur. C'est bien leur vie opiacée et nostalgique, en effet, à ces fleurs et à ces paysages qui transparaît sur la toile, leur reflet, leur allusion plutôt que la transcription de leur forme exacte. Dans cette peinture de rêve, mais si savante, rien n'est esquivé si tout s'adoucit. Un peu de lointain, un peu de nuit s'est interposé entre ce monde et nous. C'est de la peinture d'intimiste et de poète.

Peintures et Dessins de Marthe Galard (*Galeries Ch. Hessèle, 54, rue Laffitte*). — Mme Marthe Galard fait un peu penser pour sa couleur à Charles Guérin et à Lebasque. Mais son dessin demeure d'une fermeté rare chez une femme, ainsi que l'attesteraient ses peintures seules, si solidement établies et composées. Mais elle expose aussi ses dessins, ses nus surtout, qui sont de premier ordre. Si le modèle est grassouillet et mignard, le crayon qui l'interprète n'a rien de mol et de doux. Il cerne avec vigueur et décision. Il est celui d'un artiste volontaire et d'avenir.

Tableaux de F. Danielevici (*Galeries Ch. Hessèle, 54, rue Laffitte*). — Paysages d'une joie tranquille, largement baignés de soleil, portraits

d'une attentive probité, les œuvres de M. Danielevici sont d'un beau, d'un simple naturisme. Il ne complique rien et transcrit ce qu'il voit avec la même force paisible que celle dont il fut ému. Aussi rencontre-t-il le plus souvent la justesse et l'émotion.

Dessins et Aquarelles de Jean-Julien Lemordant (*Galerie Chaîne et Simonson, 19, rue Caumartin*). M. Lemordant est né décorateur comme d'autres sont nés anecdotiers. Il voit large, il voit puissant, il voit monumental. Il peint avec une massivité extraordinaire les types de Bretons et de Bretonnes qu'il observe, il les groupe d'une manière indestructible, il les enlumine de couleurs plus vives que nature. Il hausse d'un ton tout ce qu'il fait, et il le grandit. Mais c'est pour la fresque. Et cela ne l'empêche ni d'observer avec une intensité aiguë les physionomies de ces êtres courageux et simples que sont ses modèles rudes, ni d'être attendri. De tous ceux qui ont chanté la mer et le peuple de la mer, il est un des plus inspirés et des plus forts.


Ph. Bernheim jeune.
LISBETH DELVOLVÉ-CARRIÈRE
LES CYGNES

Exposition Dresa (*Galerie Moleux, boulevard Malesherbes*). — Une centaine de dessins, adorables. Turqueries à la mode du XVIIIe siècle avec je ne sais quelle malice moderne en sus. Sujets libertins, mais si gracieux ! Le charme irrésistible, la qualité de l'invention, le choix des détails, le sens décoratif sauvent ces petites œuvres de l'accusation de pastiche et leur assurent une sorte d'originalité à laquelle d'ailleurs va, très légitimement et très sympathiquement, le plus grand succès.

Le Pastel. — Exposition annuelle (*Galerie Brunner, 11, rue Royale*). — Citons les envois intéressants de MM. Allouard, Carrier-Belleuse, Bracquemond (*le bouquet de roses*), Chabanian, Grün, Iwill, Poilpot, Régamey, Thibésart, etc., etc.

F. M.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

Galeries Georges Petit. — Portraits et tableaux de [illegible] ; peintures de [illegible], aquarelles de [illegible] ; peintures d'[illegible].

Galeries E. Druet, 20, rue Royale. — Peintures de [illegible].

Galeries Arthur Tooth and Sons, 41, boulevard des Capucines. — Paysages de H. [illegible].

Au Lyceum-Club. — Exposition de M[illegible] de [illegible].

Galeries Bernheim jeune et Cie. — Exposition Auguste [illegible].

Galerie Richelieu, [illegible], rue de Richelieu. — Exposition [illegible].

Galerie Boutet de Monvel, 18, rue Tronchet. — [illegible] et lithographies de Jean-Paul [illegible].

Hôtel de Ville, salle des Prévôts. — 5e exposition de la [illegible] artistique et littéraire de la Préfecture de la Seine.

Galerie Marcel Bernheim, 2 bis, rue de Caumartin. — Exposition Jean [illegible], exposition [illegible].

Cercle de l'Union artistique, 5, rue Boissy-d'Anglas. — Exposition annuelle.

Cercle Volney, rue Volney. — Exposition d'aquarelles, pastels, etc.

Musée Galliera. — Exposition générale d'art appliqué.

Musée Cernuschi. — Exposition d'art japonais.

[illegible], Avenue Victor-Hugo. — Exposition [illegible].

Cercle de la Librairie. — [illegible] exposition des Peintres de Montagne.

[illegible], Rue Boissy-d'Anglas. — Exposition [illegible].

Galerie Henri Manuel. — Exposition des œuvres de [illegible], artiste peintre, et [illegible].

Galerie Devambez. — Exposition [illegible].

Galerie A.-M. [illegible], rue La Boétie. — [illegible].

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

A Carlsruhe, le maître Hans Thoma, vient de signer une des œuvres qui lui font le plus d'honneur, une *Marie, reine du ciel et protectrice de la Forêt Noire* qui ira décorer la petite église de Bernau, son endroit natal, près de Saint-Blaise. — A Stuttgart une exposition collective de 110 tableaux du beau paysagiste Gustave Schœnleber serait une excellente occasion d'étudier une des œuvres les plus sympathiques d'Allemagne.— Le monde catholique y a fêté le 11 Mars le cinquantième anniversaire du statuaire Georg Busch, célèbre par sa grande figure tombale de l'évêque Haffner qui ne manque pas d'analogie avec le fameux cardinal Schwarzenberg du statuaire tchèque Josef Myslbek à Prague. Un Jugement dernier au portail de l'Eglise paroissiale de Gerolshofen en Franconie, un autel de Marie avec des enfants musiciens charmants et munis d'instruments modernes, un Enfant prodigue qui pourrait bien avoir subi quelque influence de Rodin, un Saint Georges de bronze, le monument de la Paix à Gross-Steinheim comptent parmi les œuvres les plus importantes de ce grand travailleur dont les figures de sainteté et les portraits ont une santé et une robustesse exemptes de cette fadeur qui n'est que trop souvent l'apanage de la, du reste si médiocre statuaire religieuse moderne. — De son côté à Florence, M. Hildebrand, le statuaire génial celui-là, que l'Allemagne à l'unanimité place immédiatement après Rodin, achève du prince et de la princesse Rupprecht de Bavière, de chacun, l'un de ces beaux reliefs, tranquilles et nobles, dont est coutumier le maître à qui l'on doit déjà ce buste du duc Carl Theodor de Bavière, d'une si intense acuité de ressemblance psychologique, et la fameuse médaille de Bismarck.

A Munich au *Kunstverein*, M. Radimsky, depuis fort longtemps connu à Prague, où il a coutume d'apporter assez régulièrement quelque chose comme la facile menue monnaie ou plutôt le gros, très gros billon de Claude Monet, expose une vingtaine de paysages, surtout de la Seine-Inférieure, qui ont d'indéniables qualités de lumière et dont certains ne manquent pas toujours de quelque distinction dans la couleur. Mais abattus par séries, avec une verve non exempte d'un certain maniérisme, ils engendrent monotonie et ce qui s'en suit. L'œuvre grave et recueillie de M. G. E. Browne leur est un suffisant contraste et nous est un repos au sortir de cette tapageuse virtuosité de la formule impressionniste. Mais il convient le plus de s'arrêter cette saison à l'œuvre de M. Julius Seyler, qui commence à la Galerie du palais Arco son tour d'Allemagne.

Ce M. Seyler a marché tour à tour dans le sillage — et le sillon — de M. Zugel, notre premier animalier, d'Israels, de Mesdag, puis il subit tout comme un autre le coup de foudre de l'impressionnisme français. Souhaitons qu'il ait enfin trouvé son chemin de Damas définitif parmi les fjords de Norvège où il semble désormais se fixer tout saturé de Munch et de Hodler. Du moins faut-il lui laisser, dans bon nombre de cas, un don de mise en scène qui, après tout, a le mérite de savoir retrouver dans ces parages étranges l'âpre et grandiose décor varègue découvert par Nicolas Rœrich. Mais comme nous sommes las de ces artistes-phares à feux tournants qui, du reste, jamais ne dégagent une lumière qui soit bien à eux, née de leur propre combustible. N'importe, le nom de M. Seyler doit s'ajouter nécessairement à ceux de qui l'exploration et la création du paysage norvégien en art nous a donné tout au moins le décor, à défaut du corrélatif en profondeur, des musiques de Grieg, depuis l'initiateur M. Normann qui signe encore de temps en temps des toiles superbes, bien dignes de lui refaire une célébrité plus durable que celle qu'il a déjà connue, jusqu'à feu Sinding ou Mme Anna Boberg.

A Gotha l'œuvre de Angelo Jank, plus de soixante toiles, a prouvé que ce sobre et vigoureux peintre militaire et sportif, amateur au reste des vieilles villes dont ses dessins savent si bien dégager le charme patriarcal, est plus que jamais l'artiste loyal et probe, parfois grandiose dans ses conceptions, qui représente le mieux la persistance en Allemagne de la notion de race, de vertu héraldique et de rudesse chevaleresque. Son œuvre va du reitre à la chasseresse en habit rouge et du uhlan à l'attelage de labour et au spécial char de bière munichois; elle n'est jamais exclusivement brutale. Elle a la force, non pas gracieuse, heureusement, mais eurythmée ce qui vaut mieux.

William Ritter.

BELGIQUE

La miniature. — L'exposition de la Miniature, qu'a organisée un groupe de femmes du monde, à la tête duquel se trouvent la comtesse Jean de Mérode et la comtesse Von den Steen de Jehay, avec le concours actif et compétent de MM. Kervyn de Lettenhove, Ch. Lévi-Cardon et Paul Lambotte, et qui s'est ouverte dans le courant du mois de mars à Bruxelles, est plus que brillante. Elle est passionnante. Elle montre des œuvres que les amateurs n'ont jamais l'occasion de contempler parce qu'elles appartiennent à des collections très fermées, comme celles de la reine de Hollande, de la reine douairière d'Italie, de la comtesse de Flandre, du duc de Vendôme. Et [illegible]. Et puis elle constitue vraiment un résumé de l'histoire de la peinture en Europe.

Il y en a depuis une quinzaine d'années beaucoup d'expositions rétrospectives. Mais toujours elles étaient consacrées à un seul maître ou à une période déterminée du passé. Ici sont la plupart des maîtres de toutes les époques, depuis les primitifs qui peignirent les farouches, les barbares portraits des princes de la maison de Saxe, ou ceux d'Elisabeth d'Angleterre, jusqu'aux miniaturistes d'aujourd'hui, en passant par Fouquet, par Mabuse, par Cranach, par Holbein, par Hals, par Rubens, par Drouais, par Gainsborough, par Isabey. C'est l'histoire de l'art et c'est aussi toute l'Histoire, par les visages évoqués en ces petits portraits, plus modestes que les grandes œuvres de musées, mais qui semblent sortir tous de très vieux boudoirs et conserver autour d'eux une atmosphère d'intimité familière.

Il faudrait, pour étudier sérieusement cette exposition

un volumineux ouvrage. Elle compte, en effet, près de deux mille numéros, en cinq groupes : celui où voisinent des miniatures de toutes les écoles, celui que réunit environ quatre cents œuvres de l'école anglaise ; une section de gravures ; une section de tableaux, et enfin une collection de statues, de meubles, de bois sculptés, ceux notamment du merveilleux boudoir de Gabrielle d'Estrées au château de Chenailles, boudoir entièrement reconstitué ici avec les tableaux retraçant l'histoire d'Armide et pour lesquels, dit-on, la Belle Gabrielle posa.

Je ne puis évidemment entreprendre d'analyser ici l'admirable ensemble ainsi composé. Il faudrait parler très longuement de chacun des portraits de ces collections françaises où revit, en des images également gracieuses, l'histoire frivole du XVIIIe siècle, l'histoire tragique de la Révolution, l'histoire héroïque de l'Empire et l'histoire bourgeoise de la Restauration ; il faudrait dire les expositions variées à l'infini des innombrables portraits de Napoléon, qui font plus énigmatique encore la grande figure, des portraits de Marie-Louise, et de Joséphine, et de Stéphanie de Beauharnais, et de tous les Bonaparte, et de tous les héros de l'épopée ; il faudrait décrire chacun de ces portraits des souverains qui furent aux prises avec Napoléon, et qui sont réunis sur un panneau portant cette inscription : « Portraits donnés à J.-B. Mompère, comte de Champagny, duc de Cadore 1807-1811 » ; et les âpres effigies de Goya, et cette délicieuse, tendre et si jeune image de l'impératrice Charlotte avant le drame, et ce Buckingham de Oliver, et ce Cromwell de Copper, et cette Mlle Vestris de Rochard, et ces sombres portraits de Ter Borch, et ces altières et violentes figures de Velasquez ; et puis ces portraits de toute la famille de Louis-Philippe, avec le duc d'Aumale au regard si doux ; et puis ces portraits de la famille de Savoie qui appartiennent à la reine Marguerite. Et puis tant, tant de visages encore, du passé récent au passé très lointain. Mais il faudrait presque tracer l'histoire de l'Europe depuis cinq siècles, telle qu'elle apparait dans les caractères successifs de ces portraits et de leurs modèles.

Cela, on ne peut l'entreprendre ici. Il faut se borner à constater à quel point, en ce domaine de la miniature, en cet art menu, minutieux, mais qui embrasse tous les sujets et toutes les expressions, l'évolution est identique à celle qui s'accomplit dans la grande peinture, combien les caractères, d'école à école, d'époque à époque, se différencient de la même façon, par les mêmes nuances, et comment tel minuscule médaillon d'Elisabeth par Hélliard, reflète dans sa splendeur austère et dans sa précision, l'art de Holbein qui vient de passer.

G. Vanzype.

ESPAGNE

Les expositions ouvertes ce mois-ci à Madrid sont surtout rétrospectives et posthumes : c'est d'abord, dans les "patios" du ministère d'Etat, celle du peintre Ricardo Villodas de la Torre, mort il y a huit ans, ancien élève de l'Ecole espagnole de Rome, d'où il rapporta la plupart des œuvres exposées, notamment ses deux grandes compositions historiques : *La mort de César* et *Naumachie au temps d'Auguste*, qui lui valurent une seconde médaille en [illegible] et la médaille d'or en 1887, mais paraissent aujourd'hui plutôt froides de couleur et conventionnelles de conception, comme une grande partie de ses tableaux. Ceux qu'il a exécutés en Espagne même, notamment le portrait de sa mère, et surtout ses croquis, sont très supérieurs en spontanéité à toutes ces toiles d'Italie. A la galerie Suarez, les artistes connus MM. Cecilio Pla et Lhardy ont organisé une intéressante exposition de cent soixante-cinq œuvres diverses du paysagiste valencien Antonio Gomar, récemment décédé. Elève de son compatriote Emilio Sala, c'est à son école et dans l'ambiance lumineuse de sa région natale que Gomar avait puisé ses qualités de coloriste. A cette exposition, figure un excellent portrait du peintre défunt par Sorolla.

En annonçant, il y a trois mois, la mort du peintre Cristobal Ferriz, membre du Comité d'Iconographie nationale, je faisais prévoir le legs aux Musées de l'Etat de son importante collection de tableaux et d'œuvres d'art. En effet, la *Gazette officielle* vient de le confirmer. Le Musée du Prado hérite de trois chefs-d'œuvre de Goya : le *portrait de Feliciana Bayeu*, nièce du maitre (comme l'atteste une inscription autographe de celui-ci), charmante tête de jeune fille ; puis deux "Caprices" représentant l'égorgement d'une femme nue et une "fournaise" devant laquelle s'agite un groupe d'hommes également nus, pochades sur métal d'une exécution fougueuse. Au Musée archéologique, M. Ferriz a légué une sculpture sur bois du XIIIe siècle, attribuée à Pedro de Mena et figurant sainte Marie l'Egyptienne, œuvre du plus grand intérêt ; et enfin à la Bibliothèque Nationale une collection de plus de 12,000 estampes ainsi classées : 11,500 de costumes anciens, 150 d'ornementation, 360 frontispices de livres, 8 gravures sur bois du char triomphal de l'Empereur Maximilien par Albert Dürer, et une centaine de divers sujets.

A Madrid est décédé le peintre Francisco Javier Amerigo y Aparici, membre de l'Académie espagnole des Beaux-Arts et professeur à l'Ecole des Arts-et-Métiers. Originaire de Valence, élève de l'Ecole de Rome, d'où il s'était fait connaître par son envoi *Un vendredi au Colisée*, après s'être adonné à la peinture scénographique, il avait composé des modèles pour la Manufacture Royale de Tapisseries et des tableaux officiels ou historiques, comme *le Sac de Rome* et *le Droit d'Asile* (qui figure au Musée d'Art Moderne de Madrid) avec la facture consciencieuse mais toute conventionnelle de cette génération. Au contraire, l'excellent peintre José Garcia Ramos, qui vient de mourir à Séville à l'âge de 62 ans, sans entrer encore dans les voies modernes, avait su affirmer la personnalité de sa manière et la fraicheur de son inspiration en échappant à la discipline excessive de l'Ecole de Rome, où il avait étudié ainsi qu'à Paris, pour se consacrer tout entier à la reproduction fidèle et naturelle des sites et des types si savoureux de son terroir sévillan. Dans ses nombreux tableaux, dont quelques-uns firent prime naguère à l'étranger, et peut-être mieux encore dans les charmantes illustrations de la monographie andalouse "La Tierra de Maria Santisima" et, comme un symbole de son existence employée à faire connaitre et aimer sa ville natale, sa dernière œuvre — quoique non des meilleures — aura été l'affiche des fêtes de Séville cette année.

[illegible]

ÉTATS-UNIS

L'installation définitive au Metropolitan Museum de New-York, de ses collections d'art égyptien a permis au public de se rendre compte non seulement de ce qui, auparavant, était exposé d'une façon moins satisfaisante, mais encore des acquisitions nouvellement reçues de la Vallée des Rois près de Thèbes et des autres endroits où le musée fait des fouilles. Cette œuvre, sous la direction de M. Théodore-M. Davis, a produit d'admirables résultats.

L'exposition que le musée a faite de ses armures et de celles que prêtèrent pour l'occasion des amateurs importants offrait beaucoup d'intérêt. L'effet de la grande salle où le conservateur Dr. Bashford Dean avait groupé toute une chevauchée, avec des soldats, porte-étendards, etc., était très imposant; l'ensemble de l'exposition a laissé une vive impression de ce qu'était l'art de l'acier au Moyen âge. A présent nous avons une exposition d'estampes japonaises, dont un grand nombre de Moronobou, de Masanobou, Kiyonobou, Kiyonaga, etc. Deux tableaux italiens, reçus l'année dernière, aideront sensiblement à nous donner une représentation de leurs grandes écoles, que nous sommes encore loin de pouvoir étudier chez nous comme elles le méritent. Ce sont le Botticelli et le Carpaccio provenant de la collection Abdy de Londres. M. J. Pierpont Morgan, le président du musée, les a accompagnés du prêt de quatre tableaux italiens de sa collection privée : ce sont un Fra Angelico, un Pérugin, un Bartolomé Vivarini et un Macrino d'Albo.

Mais il y a une nouvelle bien plus importante relative aux collections de M. Morgan. C'est qu'il s'est décidé de transporter en Amérique tout ce qu'il avait de tableaux, de sculptures, de faïences, de bijoux, etc. dans sa maison de Londres et dans les musées d'Angleterre. Cet événement, d'une signification presque historique pour nous, a été considéré par les journaux anglais comme une perte nationale. La valeur de ces objets monte à 75.000.000 de francs. Le Metropolitan Museum a déjà reçu les premiers envois.

Notre excellent musée de Boston — le musée le mieux dirigé des deux hémisphères au dire de Sir Claude Phillips — s'est enrichi d'un triptyque par le Maître de Saint-Séverin, vendu 90.000 francs de la collection Weber de Hambourg. Au dernier moment nous apprenons que les deux Velasquez de la collection de la duchesse de Villahermosa ont été transportés à New-York pour une de nos galeries privées. Ce sont des portraits du roi Philippe IV et du duc d'Olivarès. Pour compléter notre liste des vieux maîtres que l'Amérique verra pour la première fois cette saison, il convient de mentionner le grand Rubens *Le Couronnement de sainte Catherine* datant de 1633, que MM. [illegible] et Wildenstein exposent à ce moment. Il vient du château du duc de Rutland.

Ceux qui s'intéressent à la peinture moderne — et c'est là un sujet sur lequel on a besoin de s'instruire en Amérique, comme ailleurs — apprendront avec joie que M. John G. Johnson de Philadelphie a reconnu l'importance de l'art français contemporain, et a commencé à prouver cette opinion par des achats. Les historiens d'art ancien ont dû étudier la collection de M. Johnson depuis longtemps pour ce qu'elle contient des Primitifs, de Rembrandt, de Vermeer et bien d'autres. Nous y verrons maintenant des Cézanne, des Gauguin, des Van Gogh. Pour les choisir, M. Johnson s'est très sagement assuré le concours de M. William J. Glackens, un des meilleurs peintres américains de cette époque, et un grand enthousiaste des français modernes.

Nous avions depuis longtemps, on le sait, des expositions comme celles de New-York, de Pittsburgh, de Philadelphie. Mais leurs jurys se sont toujours montrés plus accueillants pour les artistes déjà connus que pour les nouveaux talents. Dans un pays où le développement est de toute première nécessité c'était là une condition défavorable. Je cite donc beaucoup plus volontiers les expositions du Mac Dowel Club de New-York, et la formation de la Société des peintres et sculpteurs américains que les grands salons plus ou moins routiniers.

Le Mac Dowell Club, association d'hommes de lettres, d'artistes et de musiciens a offert aux artistes américains une grande salle admirablement éclairée où l'on peut exposer par groupes. L'espace permet à chaque artiste de montrer un nombre considérable de ses œuvres. Les groupes se sont composés par le libre choix de leurs membres ; les expositions ne comportent pas de frais (sauf pour imprimer le catalogue, etc.) et durent deux semaines chacune. Les amateurs leur ont fourni un accueil qui marquait avec quelle faveur ils voient cette tendance de porter au jour l'intégrité de notre production actuelle.

La Société des Peintres et Sculpteurs Américains propose une exposition annuelle sans jury comme celles du Mac Dowel Club, mais qui montrera d'un seul coup l'état de notre art. M. Arthur B. Davies, peintre de grande distinction et de grandes qualités, est le président. Il nous annonce que la première exposition de la société aura lieu en février 1913. Une somme de 25.000 francs a été souscrite, ce qui assure de la place pour six ou sept cents œuvres. Des musées et des sociétés artistiques de tout le pays ont déjà fait application pour l'envoi des œuvres afin de continuer l'exposition chez eux.

Une belle collection de peintures de Renoir a attiré à la galerie Durand-Ruel les meilleurs de nos amateurs. M. Maurice Sterne, qui a travaillé à Paris en s'inspirant des maîtres contemporains comme plus tard des Primitifs italiens, a eu un grand succès en montrant à une galerie de New-York un choix de ses dessins. Ceux qui aiment le tableau *La Neige* de M. Robert Henri au musée du Luxembourg, apprendront avec plaisir que l'Académie de Pensylvanie vient d'acquérir pour sa collection permanente une œuvre de ce peintre.

WALTER PACH.

ITALIE

L'Italie traverse en ce moment cette période de longue préparation dans le domaine économique, que Montesquieu cite [illegible] de toute renaissance mentale et [illegible] des peuples. [illegible]

En tous cas, on a déjà pu remarquer comment, et l'on a déjà pu signaler pourquoi, les fêtes du Cinquantenaire italien ont été bien plus dignement couronnées par l'envoi d'une armée de conquête à Tripoli, que par l'exposition romaine des Beaux-Arts. L'action est contraire au rêve, et toute éclosion artistique est une affirmation de la vie contemplative plutôt que de la vie agissante d'un peuple.

Cependant, l'Italie n'a pas changé l'ordre de ses manifestations purement spirituelles. Les expositions se suivent comme d'habitude, dans les diverses parties de la péninsule. La dernière en date est celle qui a eu lieu à Rome, la LXXXI Exposition Romaine des Beaux-Arts.

M. Bistolfi a exécuté un buste de Delleani, le peintre vain et vague des toutes petites choses. Le buste de M. Bistolfi, n'est pas particulièrement important, et il ne montre pas que le sculpteur piémontais, sur lequel tant d'espoirs avaient été placés il y a quelques dix ans, ait jamais songé à renouveler sa manière et sa matière. L'œuvre picturale de Delleani est très faible. La science de la couleur assez fausse, et le manque total de souci esthétique, de recherche et de volonté, que le peintre montrait dans ses toiles consacrées à un art naturaliste sans agrément et sans émotion, on les retrouve dans les toiles groupées à cette petite exposition rétrospective de son œuvre.

Plusieurs artistes, ici comme partout, révèlent la singulière paresse d'esprit qui les rattache, d'une manière certes toute extérieure et assez puérile, à ce que l'on appelle « l'art classique », par l'exploitation méthodique et [illegible] des sujets religieux. Une *Pietà* de M. Heine, mélange de réalisme et de mysticisme également brutaux, est un [illegible] clair exemple de ce qu'un esprit sans religion peut donner, lorsqu'il s'attaque à des figurations idéales classées, [illegible], dans l'histoire des images d'un culte. De même, on peut remarquer la laideur et l'insignifiance suprême d'un Christ de M. Maccagnani. Ce sculpteur, qui n'est plus jeune, et qui n'a jamais eu d'autre vigueur que celle d'une certaine verve méridionale, exagérée et tapageuse, a bâti un cadavre de plâtre qui n'inspire aucune terreur sacrée, ni à des esprits profondément religieux ni à des esprits simplement artistes. Tout cet art chrétien de conventions est depuis bien des années, on l'a si souvent répété, faible, inutile et profanateur.

Un autre « sentiment général », généralement exploité, peut frapper un visiteur attentif dans toutes les expositions italiennes : le sentiment patriotique. Il est étonnant que, malgré l'effort de quelques artistes vrais, suffisamment nouveaux pour choisir d'autres sujets, d'autres difficultés, pour s'efforcer plus ou moins talentueusement vers d'autres formules de beauté, il est étonnant qu'en Italie le patriotisme, non de 1848, mais de 1870, fasse tant de victimes en art, et trouve encore un public pour les contempler et les récompenser. Les œuvres patriotiques et les œuvres religieuses se suivent ainsi, en Italie, comme une manifestation inévitable de la lutte entre l'Église et l'État. C'est à peine, si des « natures mortes » ou des « ciociare » sont admises à composer la foule qui assiste à la lutte épique... Heureusement, quelque chose change, en Italie aussi.

R. CANUDO.

ORIENT

GRÈCE. — *Le peintre Nicéphore Lytras.* — A cette place même, j'avais en août dernier, mis les lecteurs de *l'Art et les Artistes* au courant de la création d'un Musée de Peinture à Athènes. Après avoir installé les galeries d'art étranger, M. Hadzopoulo, l'infatigable et très habile conservateur du nouveau Musée organise en ce moment, les salles de l'art grec moderne où les places d'honneur sont, naturellement, attribuées aux deux promoteurs de la renaissance picturale hellénique : Nicéphore Lytras et Constantin Ghysis.

Si peu nombreuses que soient les toiles de Lytras à la Pinacothèque, elles suffisent à mettre en relief les hautes qualités de l'artiste qui exerça une influence aussi grande qu'incontestée sur tout l'art grec contemporain. Son *portrait de Kaftantjoglou*, considéré comme son chef-d'œuvre, qui, des galeries de l'École des Beaux-Arts passe dans celles du Musée de Peinture et son dernier tableau *Après le décès*, d'une émotion si intensément et, à la fois, si sobrement sincère, témoignent du talent primesautier et " essentiellement hellénique " du maître que je n'hésite pas à appeler le père de la peinture grecque de nos jours.

Nicéphore Lytras naquit en Grèce, en 1832. Un heureux hasard le mit, tout jeune, en présence de Thiersch, que le roi Othon avait fait venir de Bavière pour diriger l'École des Beaux-Arts, nouvellement fondée. Le peintre allemand n'eut aucune peine à deviner les merveilleuses aptitudes artistiques de Lytras. Il l'admit dans son cours. Lytras suivit ses leçons jusqu'au jour où son professeur lui-même lui conseilla l'aller se parfaire à Munich.

A Munich, le talent du jeune peintre grec eut l'heur de plaire au représentant le plus remarquable de l'école romantique allemande. Lytras vit s'ouvrir, toutes grandes devant lui, les portes du cours de Piloty. Il eut, alors, pour camarades tous les artistes fameux qui ont noms : Gabriel Max, Defreger, Makart, Munkacsy, Villreuter, Wagner, et ne tarda pas à devenir l'élève favori du grand peintre en qui se résume toute l'histoire artistique de l'Allemagne du Sud, de 1850 à 1880. C'est à Munich qu'il conçoit et exécute, entr'autres toiles, celle de *l'Exécution du Patriarche Grégoire V* — qui se trouve présentement dans la galerie du Palais-Royal " Mon repos " à Corfou, — *Antigone*, *Pénélope* et *Une victime des Pirates* exposée, quelques années plus tard, à Vienne et qui valut une médaille à son auteur.

En 1865, Lytras pense faire un voyage d'agrément en Grèce. Mais aussitôt arrivé à Athènes, il est nommé professeur à l'École des Beaux-Arts. En même temps un très riche Mécène italien, M. Serpieri, celui-là même qui fonda la Société des Mines du Laurium, lui commande une série de portraits de famille et lui achète à poids d'or plusieurs toiles, entr'autres *Canaris devant Chio*, œuvre grandiose, audacieuse et enthousiaste, comme une marseillaise de couleurs.

Voilà donc Lytras définitivement fixé à Athènes. Abandonnant, alors, le genre classique par lequel il débuta sous l'influence de Piloty, il s'adonne au genre néo-grec, grâce auquel il établit sa réputation. Grand est le nombre des toiles qu'il signe de 1868 à 1904, année où, par une coïncidence fatidique, la mort le surprend peignant l'admirable tableau *Après le décès* qui se trouve à la Pinacothèque.

Dans une prochaine chronique, je parlerai, comme il convient, de l'œuvre [illegible] de cet artiste qui fut le prédécesseur de tous les peintres en renom de la Grèce moderne [illegible] Athènes, des Iacobidès, des Mathiopoulo, des [illegible], des Rocos, etc. — et je m'étendrai sur ses tableaux [illegible] [illegible] [illegible] sont traités avec un sens parfait [illegible] de la composition, un dessin très large et nerveux en même temps, une coloration, enfin, très riche, supérieurement harmonieuse [illegible] exemple de tout travail dans l'[illegible].

[illegible]

SUISSE

Il faut bien en reparler. Les marchands allemands ne se lassent pas de nous envoyer à Bâle et à Zürich la production des néo-impressionnistes, ils « alimentent le marché » et puis des Gauguin ; il y en a dix actuellement exhibés à la galerie Wolfsberger à Zurich ; il y en a eu récemment une série à Bâle. Il y en a davantage en Allemagne que dans tout Paris, où d'ailleurs, les marchands vont lancer d'autres « maitres » de leur fabrication. — Nos deux grandes villes confédérées sont d'excellents « débouchés » pour le syndicat marchand Paris-Münich-Berlin. — Très gobeurs nos bourgeois achèteront pendant quelques années encore ce qui leur sera servi comme le dessus du panier de l'Art français actuel. Les cubistes ont été vus à Zurich et Bâle ainsi que les futuristes ; ils déposeront je le souhaite leur marchandise dans les Salons de braves bourgeois très fiers de « voir rouge » et ces périodes plus ou moins comiques se succèdent sans les lasser, tant le snobisme est un courant insurmontable ; elles se suivent d'ailleurs sans se ressembler absolument, ce peut donc être amusant. Manifestations bien accueillies et tôt oubliées qui ne laisseront pas plus de traces que le diabolo, la matchich et les rose-croix. Ce diabolique esprit parisien exerce ses ravages partout où il passe et c'est bien à lui qu'on doit l'identification exacte de la « poire ».

L'amateur qualifié de ce surnom savoureux se distingue de suite par sa défiance des choses qu'il comprend, il ne reprend confiance que dans l'obscurité complète, il n'est à l'aise que devant le charabia pictural où sa raison chavire. Parfois il veut savoir, c'est rare, et voici ce qu'on lui répond en ce spirituel croquis de Faivre du Figaro : deux marchands aux traits accentués, plus le rabatteur et l'amateur assis devant le tableau qui lui est présenté : « Voulez-vous me dire ce que ça représente ? ». « Au bas mot vingt-cinq mille francs ».

Cette importation ressemble à celle de la *Valse chaloupée* de vos *Moulins rouges* en grande faveur partout aujourd'hui dans les salons, après expédition préalable en Amérique d'où elle est remportée avec ses grandes lettres de naturalisation sous le nom de *double boston*. Alors le snobisme l'a imposée et c'est tout à fait édifiant.

Donc après les cubistes et les futuristes nous aurons les intentionnistes, les exhibitionnistes et enfin, je le souhaite sans oser l'espérer, les abstentionnistes. Nous nous contenterions volontiers de lire « leurs critiques » qui continueront ô logique ! de nous vanter dans une forme impeccable, élégante et pure, sans déformation surtout, les difformités les plus grossières, ne révélant dans leur pauvre expression qu'ignorance et absence de toute pensée directrice. Pendant tout ce temps qui paraît long après tout, nous ne voyons jamais aucune œuvre de vos grands et vrais artistes de ceux qui sont bien l'honneur de l'Art français. Faut-il se résigner ?

⁂

C'est donc avec un vif plaisir que je vous signalerai l'excellent artiste Suisse, né à Genève de père et mère dauphinois, qui nous donne de la montagne vivante, c'est-à-dire de son paysage et de ses habitants, la plus intéressante interprétation que nous ayons connue jusqu'à présent. Il expose en ce moment à Zürich une série de quarante peintures, dix-sept pastels, aquarelles et dessins, plus douze eaux-fortes et j'enregistre cette fois avec plaisir que les Zurichois ne se sont pas trompés en lui achetant le plus grand nombre de ses œuvres et cela en dehors de toute influence des courtiers allemands et de leur critique. Le fait est que nous sommes en présence d'un très beau et très savoureux peintre sans lyrisme d'ailleurs, plutôt froid et méthodique, soigneux, mais d'un goût très sûr et d'une parfaite conscience. Il s'est fait depuis quelques années une vision très neuve et simplifiée qui le classe comme le meilleur et le plus individuel, me semble-t-il, de nos peintres de tableaux à tendances nettement décoratives. Ajoutez qu'il est un coloriste robuste ou délicat comme il le veut. C'est en Valais, dans les villages d'Hérémance et de Saviéze qu'il peint cette vie du montagnard identique depuis des siècles, et dont les costumes d'autrefois sont encore portés. Sa *Batteuse de beurre*, figure grandeur naturelle, a obtenu le plus vif succès, il s'élève vraiment au style dans ces vigoureuses silhouettes ; il enferme dans des contours précis et justes, sans dureté, des formes amplifiées et caractéristiques de montagnards, faisant corps par des valeurs exactes avec de beaux fonds rustiques également solides dans leur affirmation et leur exécution, des profils architecturés de la montagne, de chalets aux bois éclatants de couleurs, de cimetières fleuris, de chapelles blanches avec d'adorables sous-entendus de colorations aussi délicates que nuancées. Ne cédant rien au bluff, détestant la déformation imbécile autant que la rigidité géométrique, il donne la sensation décorative de tout ce qu'il retrace sur la toile.

Dans quelques jours s'ouvrira à Dresde (sur invitation faite à l'artiste) une exposition particulière de ses œuvres. Il est certain que votre éminent correspondant d'Allemagne vous en parlera avec sa clairvoyance et sa compétence habituelles et il y aura grand plaisir.

Il serait à souhaiter enfin que ce bel artiste reçut pareille invitation à Paris, d'un Petit, d'un Durand-Ruel ou d'un Druet. Vous seriez en présence de l'oiseau rare, d'un artiste personnel à la puissante empreinte.

CHARLES GIRON.

Echos des Arts

Deux œuvres de Carpeaux.

A côté des merveilleux portraits de Ricard actuellement exposés au Jeu de Paume et sur lesquels notre éminent collaborateur Gabriel Mourey écrit ici-même une si remarquable étude, on peut admirer quelques-unes des belles œuvres d'un des plus grands statuaires qu'ait produits la France au dernier siècle : Carpeaux. De ce génie nous reparlerons plus longuement. Mais pour l'instant nous ne pouvons résister au plaisir de reproduire deux de ses œuvres les plus curieuses : un buste en marbre, de toute beauté, de la baronne Sipierre et une petite tête en terre cuite d'après l'Impératrice Eugénie, absolument inédite, et dont voici l'histoire.

Un jeune praticien de Carpeaux ayant été guéri par le

docteur Fournier, lui apporta un jour un paquet assez volumineux qui, déplié, laissa voir une tête en terre cuite où le célèbre professeur reconnut la figure de l'Impératrice. — Permettez-moi de vous l'offrir, dit l'adolescent. — Mais elle n'est pas de toi. — Non, mais le maître me l'a donnée. C'est tout ce que je possède de plus précieux. L'autre soir, il rentra, furieux, à l'atelier, proférant des paroles d'indignation. Il venait des Tuileries. L'Impératrice avait trouvé laid un buste en terre cuite qu'il avait fait d'après elle et qu'il aimait beaucoup. Dans sa rage, il se précipita sur son travail et le brisa. « J'ai pu en ramasser les morceaux, » ... ils sont à toi ». C'est ainsi que ... devons possesseur de ... tête, qui est si belle.

Nos lecteurs reconnaîtront, ... section du cou, ... du traitement que subit le gracieux chef-d'œuvre. Et, pour sa beauté, ils ... de l'avis du jeune praticien, et de Carpeaux lui-même.

Les Trésors du Musée d'Athènes.

Le succès obtenu, aussi bien dans le grand public que dans les milieux artistiques, par notre numéro spécial de février sur **Les Trésors du Musée d'Athènes** a engagé notre éminent collaborateur, M. Adolphe Thalasso, à faire procéder à un tirage, en volume, de sa très intéressante étude.

L'ouvrage vient de paraître, sous les auspices de *L'Art et les Artistes* dans ses belles **Editions artistiques.** Il forme un grand in-4 de 40 pages, orné de ... reproductions de marbres, bronzes et vases du Musée. Imprimé sur papier ... extra-fort, avec une couverture spéciale illustrée, ce tirage de grand luxe est limité à 250 exemplaires numérotés et paraphés par l'auteur.

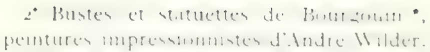
Pour recevoir l'ouvrage franco, adresser son adhésion à *L'Art et les Artistes* accompagnée d'un mandat de **3 f. 50** par exemplaire.

Décentralisation.

Combien est rare, en province, la bonne fortune de contempler une suite ininterrompue d'expositions, comme celles organisées à Reims dans la Galerie Mars-Antony.

... depuis six mois, se sont succédé, face à la plus ... des cathédrales du monde, en une Maison d'Art modernement aménagée, six expositions toutes différentes de but et d'éléments, toutes également instructives et encourageantes. Qu'il nous suffise de les énumérer, sans commentaires.

1° Bustes, médaillons et statuettes de Chavalliaud*; paysages et impressions de Bocquet*, maquettes décoratives de Georges Chauvet*; fleurs à l'aquarelle de Madeleine Lacourt*. Verres Champenois.



2° Bustes et statuettes de Bourgouin*, peintures impressionnistes d'André Wilder.

3° Premier salon annuel d'art précieux et décoratif, réservé aux artistes champenois : meubles de Baillard*, estampes de Mme Marie Baudet*; quincailleries de Bourgouin*; reliures de Brisset*; miniatures de Mme Coquelet*; sculptures de Charbonneaux*, Dagonet*, Chavalliaud*, Mme Claude Renard*; mosaïques de Giudici*; bronzes de Laplanche*; cadres de Lhoste*; eaux-fortes de Gustave Pierre*; vitraux de P. Simon*; etc.

4° Gravures en couleurs de Balestrieri, B. Boutet de Monvel, Loir-Luigi, Raffaëlli, Luigini, etc.

5° Bronzes et étains de Jean Bathier, gravures de Jamas*; tableaux de Fernand Maillaud; tapisseries de Mme Fernand Maillaud.

6° Vases de Dunand; dessins et bronzes animaliers de Jouve; gravures de Schmied, paysages et marines d'Amaury Thiérot*; aquarelles de Truffaut; portraits et tableaux de genre de Vagnier*.

Enfin la Galerie Mars-Antony fait valoir, en ce moment, une série de natures mortes de Calvet, des dessins aquarellés de Charles Giroux, une suite de paysages de Mesle*; sans compter que, depuis le 1er avril, des bijoux et émaux de Feuillâtre égaient de leurs splendides irisations l'exposition des gravures anglaises du XVIIIe siècle, disposée dans une autre de ses salles. Ajoutons que du même jour date l'inauguration d'un humoristique diorama local, dont les spirituelles découpures sont signées P. Narey* — pseudonyme qui cache, nous a-t-on dit, la personnalité du secrétaire de la Société des Amis des Arts de Reims.

Ph. Vizzavona

App. à Mme la Ctesse du Bourg de Bozas

J.-B. CARPEAUX

BUSTE DE LA BARONNE SIPIERRE

(MARBRE)

Un groupe de Provençaux, artistes et amateurs, a formé le projet d'organiser à Marseille, un Salon de Mai, qui permettra de se rendre compte de la vitalité actuelle de l'art provençal. Effort décentralisateur sur l'importance duquel on ne saurait trop insister. Le comité comprend les noms de MM. Joachim Gasquet, président; Pierre Girieud, vice-président; Chénard-Huché, Alfred Lombard, Marquis Xavier de Magallon, Odilon Platon, Comte Ladislas de Rolozinski, Émile Sicard.

Fêtes et Inaugurations.

A l'occasion de l'inauguration du nouveau musée destiné aux expositions d'art, construit sur la place du Château-Royal, à Stuttgart, on a décidé d'organiser une grande Exposition d'œuvres d'art allemandes, en y adjoignant une section internationale. L'Exposition durera du commencement de Mai à la fin d'Octobre ... D'après le programme, ne devront figurer à cette exposition que des œuvres de premier ordre d'artistes encore vivants, n'ayant pas encore été exposées publiquement en Allemagne. Par exception, on admettra quelques œuvres d'artistes déjà morts.

Cette Exposition comprendra des œuvres de peinture, de gravure et de sculpture. La direction artistique et de l'organisation en ont été confiées à MM. de Haug, Landenberger, Hoelzel et Habich, professeurs à l'Académie des Beaux-Arts de Stuttgart.

Les artistes nés en Wurtemberg, ou ceux qui habitent ce pays et y travaillent, auront le droit d'envoyer eux-mêmes directement leurs œuvres, qui seront soumises avant leur réception à l'examen d'un jury. Quant aux artistes étrangers, ils seront sollicités par les directeurs artistiques de l'Exposition d'envoyer les œuvres que ceux-ci désigneront.

Les œuvres devront être rendues à Stuttgart avant le 20 Mars 1913. Une somme d'environ 300.000 mark sera consacrée aux achats.



Divers.

En Autriche et en Allemagne, des Sociétés se sont formées pour favoriser l'histoire de la gravure ; l'intérêt et l'utilité des publications justifient leur prospérité. La Société "Pour l'Étude de la Gravure française", qui vient de se fonder, se propose d'encourager et de provoquer la publication d'ouvrages documentaires sur les graveurs de l'École française, depuis les origines jusqu'à nos jours.



App. au Dr Lucas…

J.-B. CARPEAUX

TÊTE DE L'IMPÉRATRICE EUGÉNIE

(TERRE-CUITE)

Relevons dans le Comité de patronage les noms de MM. Bonnat, Courboin, J.-J. Guiffrey, André Michel, baron Edmond de Rothschild, Waltner; dans le Comité-Directeur ceux de MM. Beurdeley, Loys Delteil, J. Doucet, M. Fenaille. Cette simple énumération est suffisamment éloquente.



Le comité du monument à Carrière, qui sera exécuté par M. Rodin avec collaboration de M. Desbois, est définitivement constitué. Voici la liste de ses membres :

Présidents d'Honneur : MM. Léon Bérard, Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts ; Dujardin-Beaumetz, Sénateur, Auguste Rodin.

Secrétaire : M. Charles Morice.

Trésorier : M. Henri Bourrelier.

Membres du Comité : MM. Alfred Agache, Jean Ajalbert, Arsène Alexandre, André Antoine, Louis Barthou, Léonce Bénédite, Mme et M. Albert Besnard, MM. Raymond Bonheur, Émile Bourdelle, Alfred Bruneau, Cheramy, Christian Cherfils, Étienne Chichet, Georges Clemenceau, Charles Cottet, Armand Dayot, Maurice Denis, Jules Desbois, Devillez, Léon Dierx, Dufrénoy, Théodore Duret, Francisco Durrio, Mme Esteve, MM. d'Estournelles de Constant, Fargin-Fayolle, Élie Faure, Henri Floury, Arthur Fontaine, [illegible] Fortuny, Docteur [illegible] Furet, [illegible] Gasquet, Eugène Gaillard, Paul Gallimard, Gustave Geffroy, Pierre Girieud, [illegible], Edmond [illegible], Albert Hébrard, [illegible], Vincent d'Indy, [illegible], Frantz Jourdain, Fernand Labori, Henri [illegible], Albert [illegible], Georges Le Cardonnel, [illegible], Georges [illegible], [illegible] Lefèvre, [illegible] Lerolle, Léon Lhermitte, Henri Marcel, Roger Marx, Camille Mauclair, [illegible], René Ménard, [illegible], Alfred Mithouard, Claude Monet, Georges Moreau, Moreau-Nélaton, Gabriel Mourey, Armand Parent, Général Picquart, Charles Plumet, Gaston Prunier, Raffaelli, Docteur Paul Reclus, Renoir, Léon Riotor, Roll, Georges Rouault, Jacques Rouché, Olivier Sainsère, Édouard Sarradin, Charles Saunier, Gabriel Seailles, Marcel Sembat, Lucien Simon, A. Tavernier, José Théry, Thiébault-Sisson, Alfred Vallette, Émile Verhaeren, Georges Viau, Adolphe Willette, Zuloaga.

❦

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

Salon de 1912, Société des Artistes Français, Grand Palais, jusqu'au 1er Juillet.

Grand Palais, avenue d'Antin, Société Nationale des Beaux-Arts, Salon de 1912, jusqu'au 30 Juin.

Au Musée Galliera, en 1912, Exposition de la Broderie.

6e Salon des Humoristes, au Palais de Glace.

Galerie Georges Petit, Exposition Louis Soullaud, le 20 Mai.

Galerie Hébrard, 8, rue Royale : Sculptures de Desbois, du 3 au 25 Mai.

DÉPARTEMENTS

PONTOISE. — Exposition de la Société artistique du 16 au 30 Juin.

CLAMART (Seine). — 3e Exposition de la Société artistique de la Rive gauche (Salle des fêtes de la Mairie) du 16 Juin au 15 Juillet. Demander renseignements au Président de la Société, 21, rue de l'Union, à Clamart, ou à la Galerie Gautier, 19, rue de Sèvres, Paris.

DIJON. — Exposition de la Société des Amis des Arts, du 15 Juin au 15 Juillet.

LE HAVRE. — Exposition d'aquarelles, pastels et dessins organisée par les *Amis des Arts*, du 10 au 30 Juin.

BEAUVAIS. — 13e Salon de la Société des Amis des Arts de l'Oise, du 19 Mai au 30 Juin (Foyer du Théâtre Municipal).

DUNKERQUE. — Exposition internationale, section rétrospective et artistique (de Juin à Octobre). Demander le règlement général à M. le Commissaire général, 10, rue Carnot, Dunkerque.

MACON. — Société Mâconnaise des Amis des Arts.

ÉTRANGER

VENISE. — 10e Exposition internationale des Beaux-Arts, jusqu'au 31 Octobre.

LIÈGE. — Salon des Beaux-Arts, le 4 mai 1912. Secrétariat, 23, rue Bassenge, à Liège.

LONDRES. — Exposition Anglo-Latine (section des Beaux-Arts), courant 1912.

BRUXELLES. — 4e Salon du Printemps en Mai et Exposition d'art religieux moderne.

MILAN. — Via Umberto, Exposition annuelle des Beaux-Arts, jusqu'en Juin.

ROME. — Exposition internationale des Beaux-Arts, jusqu'au 30 Juin.

DRESDE. — Exposition d'art jusqu'en Octobre.

FLORENCE. — 37, via della Colonna, Exposition des Beaux-Arts, jusqu'au 1er Juin.



Musée de Marseille

CAMPAGNE D'ALLAUCH

UN GRAND PEINTRE DE LA PROVENCE

PAUL GUIGOU



App. à M. Kimbell

PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME

On me permettra, en venant parler de Paul Guigou, de débuter par des souvenirs personnels. Guigou est mort en 1871, il y a 41 ans. De ceux qui l'ont connu, bien peu doivent vivre aujourd'hui. Il me semble que ce que je puis dire de lui, comme témoin, sera d'un certain intérêt.

Comment fus-je amené à entrer en rapports avec lui ? Sans doute après avoir vu quelques-uns de ses tableaux. Mais où et dans quelles circonstances ?

Je me rappelle toutefois que ce qui m'attira surtout vers lui, était son souci de peindre en plein air, procédé qu'adoptaient alors les plus osés des jeunes paysagistes et qu'il pratiquait lui-même systématiquement.

C'était, en 1868-1870, l'époque où Boudin se produisait avec peine, venu à Paris de sa Normandie ; où ceux qui devaient s'appeler plus tard les Impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley se réunissaient au Café Guerbois autour de Manet. Guigou apparaissait au même moment sorti de la Provence, sans relations avec ceux que je viens de nommer, mais ayant adopté comme eux la pratique alors hardie de se tenir en contact immédiat avec la nature et de peindre ses tableaux, en plein air, directement devant les sites à représenter.



App. à M. Andréas

LA DURANCE A CADENAY

Il se trouvait assez dépaysé. Il montrait surtout des vues de la Provence, qui par leur caractère particulier, différent des paysages que la majorité des peintres paysagistes tiraient des environs de Paris, n'étaient pas faits pour lui ouvrir facilement les voies et lui permettre de gagner des adhérents.

Nous allâmes plusieurs fois ensemble chez Philippe Burty, qui était alors un critique influent et répandu. Nous fréquentâmes aussi le Café Guerbois, où il entra en relations avec Pissarro. Guigou n'avait rien de l'exubérance, que l'on prête volontiers aux Méridionaux et particulièrement aux Provençaux. Il était de tenue modeste, sobre de paroles, mesuré dans l'expression de ses idées, mais de bon jugement.

Ayant pu apprécier ses œuvres, je fus amené à en parler dans un Salon que j'écrivis pour l'*Electeur libre*, en 1870. On m'excusera de reproduire ce que j'en disais alors : « Paul « Guigou a débuté « en peignant des paysages qui, par la crudité « des tons et l'absence des règles convention« nelles, ont d'abord effrayé le public. Depuis, « il s'est heureusement dépouillé d'une partie de « la rudesse archaïque, et de la crudité exagérée de « ses débuts, et il est parvenu à donner des « paysages, où la sincérité des tons et l'accentua« tion du coloris « conservées se trou« vent fondues dans « un ensemble har« monieux. Tel est « surtout, au Salon « de cette année, le « tableau : *les Bords « de la Durance*, « Guigou excelle à « prolonger une pers« pective, et à dispo« ser les plans, dans « un lointain habile« ment ménagé. Pei« gnant de préférence « le paysage de Pro« vence, nu et désolé, « il sait racheter l'ari« dité des sites par « l'accent de sincérité « avec lequel il rend « la coloration des « eaux, des rochers, « des montagnes, et « par la vive lumière « qu'il projette sur « les campagnes. La



LE VIEUX PONT



Phot. Vizzavona — *Musée du Luxembourg*

PAYSAGE DE PROVENCE

« plupart de nos paysagistes du Nord nous « peignent des sous-bois aux bouquets d'arbres, « sous lesquels nous jouissons de la fraîcheur de « l'ombre ; Guigou, auquel en Provence les arbres « et le feuillage manquent le plus souvent, peint « l'espace et l'étendue, et fait fuir sur la toile les « horizons les plus profonds ». Ce jugement, que je relis après quarante-deux ans, résume assez bien ce que je puis encore dire aujourd'hui de l'art de Guigou.

Le Salon de 1870 était à peine fermé que la guerre éclatait. Guigou, comme tant d'autres, retournait dans son pays natal, pour y prendre les armes. Je ne devais plus le revoir. Je partis, au commencement de 1871, pour un long voyage autour du monde. En revenant, en 1873, je cherchai Guigou. J'allai aux renseignements et j'appris que, rentré à Paris après le siège, il y était malheureusement mort d'accident, dans son atelier, à la fin de 1871.

.·.

La Provence a produit des peintres remarquables, qui se sont épanouis de 1860 à 1870. On trouvera des détails circonstanciés sur eux, dans le livre que M. André Gouirand leur a consacré (*Les peintres provençaux*. Paris 1901). Les principaux ont été Ricard, Monticelli et Paul Guigou. A côté des deux premiers, Guigou paraît d'abord manquer de la chaleur méridionale. Mais lorsqu'on a pénétré son œuvre, — sans chercher à établir entre les autres et lui une échelle de grandeur — c'est lui qui se révèle comme le plus profondément provençal, comme le plus intimement attaché au sol natal.

Il a peint la Provence avec une telle justesse de vision, un sentiment si heureux, qu'en regardant ses tableaux, on a la sensation d'entrer réellement dans le pays. Il a rendu sa terre comme un homme qui s'en est pénétré, qui en a fait l'objet de son observation constante, qui en a saisi l'âme. Son œuvre en donne l'aspect poudreux, le feuillage asséché par le soleil, l'atmosphère limpide, le ciel découvert ou semé de blancs nuages. Les traits saillants de la Provence y sont pleinement reproduits, la maigreur de la surface, l'aridité des collines dénudées, l'âpreté des montagnes rocheuses.

Toutes ces particularités apparaissent fixées d'une façon sobre, sans l'emploi de moyens

LES CHASSEURS

violents. On sent combien l'artiste appartient au sol. L'ayant connu et aimé dès l'enfance, il ne lui trouve aucune étrangeté et le rend sans ostentation, au naturel. C'est là ce qui distingue les peintres nés sous des cieux chauffés par le soleil, fixant les effets de leur terre natale, d'avec les peintres venus du Nord qui, ceux-ci, voient généralement les pays méridionaux en s'en exagérant la chaleur et la lumière, l'éclat du coloris. Ils en donnent une image outrée, où l'on découvre l'effort, qui fausse la réalité. Les paysages de Guigou apparaîtront sobres, à côté de ceux des artistes qui ont pu peindre la Provence en se laissant aller à en exagérer la couleur, mais ils apparaîtront avec une grande supériorité, comme une juste et forte expression du caractère véritable.

Ce que je dis de Guigou, né sur le sol provençal, peignant le midi, comparé aux artistes venus de loin pour le rendre, peut se vérifier, comme s'étant reproduit et répété ailleurs, à Venise, par exemple, où tant d'artistes voyageurs ont été à l'œuvre. Les peintres étrangers nous montrent généralement la reine de l'Adriatique éclairée par des couchers de soleil éclatants, par une lumière violente, qui fait miroiter les eaux et étinceler les murailles. Quand on arrive à Venise et qu'on voit comment Tintoret, Canaletto, Guardi la présentent, baignée d'une belle lumière, douce et comme nacrée, on n'a qu'à regarder autour de soi, pour reconnaître que leur manière calme, comparée à la manière violente des étrangers, est bien celle qui rend le vrai caractère local.

* * *

M. André Gouirand, dans son livre sur les peintres provençaux, nous donne une biographie de Paul Guigou. Il était né à Villars, près d'Apt en Provence, le 15 février 1834. Il entra d'abord chez un notaire d'Apt. Après un certain temps, sa vocation artistique se faisant jour, il rejoignit ses parents à Marseille, où ils avaient fixé leur résidence, et obtint d'eux de se livrer à l'étude du dessin et de la peinture. L'Académie des Beaux-Arts de Marseille était alors sous la direction



ÉTUDE D'OLIVIERS

d'un peintre provençal Loubon, un homme de talent. Ce fut à son école que Guigou commença son apprentissage et poursuivit l'étude de son art. Sa formation a donc été entièrement locale et provençale.

Il expose pour ses débuts deux toiles, en 1859, à Marseille, à la Société des artistes des Bouches-du-Rhône. Il envoie, pour la première fois, à Paris au Salon, en 1863 et continue ensuite à s'y produire. Il vient alors à Paris. Il n'y fait guère qu'un séjour intermittent, retournant fréquemment se retremper dans l'air natal. Pendant qu'il demeure à Paris, il va peindre des payages aux environs, en 1865 à Moret, en 1866, à Triel. Il commençait à entrevoir le succès et à pouvoir échapper aux difficultés que tout débutant doit surmonter ; lorsque la mort le frappa, le 21 décembre 1871. Il avait trente-sept ans.

Guigou mort, son œuvre va rester longtemps inconnue. Comme toutes les choses neuves, elle n'avait pu rencontrer l'approbation que de rares amateurs, de cette sorte d'irréguliers qui n'ont point d'action immédiate et ne sauraient exercer d'influence directe autour d'eux. En dehors des quelques partisans de cet ordre, Guigou était resté négligé de ses compatriotes les Marseillais et il n'avait pas suffisamment attiré l'attention à Paris, pour qu'enlevé prématurément, il pût exciter l'intérêt. Guigou et son œuvre disparaissent donc. Il n'en n'est plus question. On ignore l'homme et les tableaux restent ensevelis.

Cet oubli devait durer trente ans. Enfin en 1900, commence ce que l'on peut réellement appeler une résurrection. Deux œuvres de l'artiste apparaissent à l'Exposition centennale et, au même moment, M. André Gouirand publie son livre sur les peintres provençaux. Dès lors l'homme tient une place au premier rang. Mais ce n'est vraiment qu'à partir de 1907, date d'un heureux évènement dans l'histoire de Guigou, que l'attention des collectionneurs est attirée sur lui et sur son œuvre.

A cette époque, M. Armand Dayot, inspecteur général des Beaux-Arts, bien inspiré, acheta pour le compte de l'État, le merveilleux paysage qui figure aujourd'hui au Musée du Luxembourg, et où vit, avec une intensité toute moderne, la lumineuse poésie de la nature provençale. Nous reproduisons d'ailleurs ici cette toile magnifique.

Peu d'années après, M. Paul Rosenberg qui se souvenait de l'œuvre du Luxembourg, fut vive-



Musée du Louvre

LA ROUTE BLANCHE

LA FONTAINE, SOUS-BOIS AU PRINTEMPS
(ENVIRONS DE MARSEILLE)



UNE VUE DE CRAU

ment impressionné, pendant un voyage qu'il faisait, en automobile à travers les paysages d'Avignon et des environs de Marseille, par la beauté des sites et par le puissant accent de vérité qui se dégageait de l'œuvre du peintre.

Dès lors il se mit à rechercher systématiquement, avec une véritable ferveur, les tableaux de Guigou demeurés ensevelis, depuis si longtemps, chez des possesseurs inconnus. Et bientôt, grâce à lui, une œuvre du grand peintre de la Provence prenait place dans les collections du Louvre, pendant que d'autres enrichissaient les collections particulières de France et de l'Étranger. Aujourd'hui le nom de Paul Guigou est connu et aimé de tous ceux qui s'intéressent à l'art moderne.

Théodore Duret.



LA LAVANDIÈRE



LE SAUVETAGE (DESSIN 1903)

ARTHUR RACKHAM

A Pierre Wagner



OISEAU

[illegible]

Nous connaissons déjà en France, par ses exquises illustrations, celui que Marcelle Tinayre appela si joliment le peintre-sorcier. *Piter Pan*, *Alice au Pays des merveilles*, l'*Anneau des Nibelungen* ont conquis l'amateur de beaux livres et de belles histoires. Mais Arthur Rackham n'est pas un illustrateur ordinaire. Il ne se contente pas d'enjoliver, de transposer ou d'enrichir un thème : il le crée. Sa riche fantaisie ne brode pas seulement, autour d'un sujet donné, de somptueuses arabesques : elle brise souvent la formule enserrante et éclate en d'extravagantes variations. Telle aquarelle wagnérienne est l'explosion d'un tempérament. Et cet audacieux lyrique est un admirable compositeur, cet humoriste est un maître du style, cet imaginatif a la précision d'un conteur gothique et le méticuleux réalisme d'un vieux graveur allemand. Il vit dans le mythe insaisissable et il s'en fait le pittoresque évocateur ; il ne se plaît guère que dans l'impossible et dans l'irréel, et il est un prodigieux créateur de vie.

Bien qu'il vive un peu retiré dans sa jolie maison de Hampstead, il ne m'en voudra pas, j'en suis sûr, d'ouvrir toute grande la porte de son atelier, de lui demander ses dessins et d'examiner rapidement son œuvre.

Arthur Rackham vient de passer la quarantaine. Mince et nerveux, il est, au physique, très anglais. Il a la démarche vive, le masque glabre, et derrière ses larges lunettes pétille un regard malicieux. Son visage mobile est toujours expressif, son geste fréquent est sobre, son costume est simple. Sa maison des Chalcot Gardens, dessinée par son ami l'architecte Woysey, est blottie derrière les arbres, un peut en retrait sur les autres, comme si elle voulait se cacher, mais au premier étage, une large baie troue le pignon aigu et indique l'atelier.

Là, le plus souvent en compagnie de sa femme qui est aussi une charmante artiste, Rackham travaille, songe et lit. Là, lorsqu'il feuillette le soir ses carnets de voyage, si riches en croquis de vieilles villes allemandes, se déroule follement, autour de lui, dans l'ombre, la ronde invisible et bourdonnante des lutins.

Il eut des débuts difficiles. Fils d'un petit fonctionnaire de Stockwell, il était l'aîné d'une nombreuse famille et suivit d'abord les classes d'une école municipale (*City of London School*). Il crayonnait déjà beaucoup et son père, amateur de dessin, encouragea toujours ses dispositions naturelles. A dix-sept ans, pour ne plus être à charge aux siens, il entra comme clerc dans un bureau d'assurances, tout en réservant ses soirées à de sérieuses études artistiques. De 1884 à 1891, il fréquenta les cours du soir organisés par l'Université de Londres (*Branch of South Kensington*). Là avaient travaillé avant lui Charles Rickett, Shannon, J. Swan et Ravenhill. On y dessinait d'après nature. Il eut la chance d'y rencontrer des professeurs intelligents, favorables au libre et personnel épanouissement du talent : ce qui ne les rendait pas sympathiques aux examinateurs officiels. La plupart de ses camarades avaient l'habitude d'aller compléter leurs études à Paris, mais ses ressources très restreintes ne lui permirent pas de les imiter. En revanche, il développa ses remarquables dons d'observation et de dessin pendant ses longues promenades dans la campagne anglaise. Il passait aussi de nombreux dimanches dans les parcs, au sud de Londres, accumulant les croquis de flore, d'oiseaux et d'insectes, surprenant partout les formes imprévues de la vie végétale, les expressions singulières de l'existence inférieure. Son endroit préféré était le *Wimbledom Common*, un terrain vague et sablonneux où croissent des bouleaux.



LES VINGT-QUATRE TAILLEURS (AQUARELLE : NURSERY RHYME, 1909)

C'est ainsi que la nature vivifie l'enseignement. Dans ses premiers albums, Rackham décrit déjà l'arbre, la fleur et la bête avec la précision nerveuse des japonais; mais, comme ces maîtres lointains qu'il ignore, il cherche un style. Là où il observe, il est minutieux comme un botaniste. Ses croquis d'animaux, tortues, chats, corbeaux, dindons, rats d'eau, sont chargés d'indications diagrammatiques. Il étudie le squelette et la musculature de ses bêtes avec les scrupules d'un anatomiste. Mais cet observateur pressent les interprétations possibles. Comme on peut le voir par ses frêles croquis de sauriens et de poissons, il cherche partout dans l'élément suggestif le sens grotesque ou décoratif. Tel lézard aux pattes énormes et flasques, à la queue sinueuse, tel poisson rigide aux nageoires tranchantes appellent forcément une



ÉTUDES D'ENFANTS, FAITES A L'ÉPOQUE DE PETER PAN
(CROQUIS [illegible] AU CRAYON)

élaboration pittoresque. Ils pourront se prêter à des compositions savoureuses comme les groupes d'animaux dans *Alice au Pays des merveilles*.

Rackham était arrivé au grand tournant de son existence. Il avait pris confiance en son art et il méditait de s'y consacrer en entier. En 1893, après avoir donné quelques croquis d'actualité dans le *Pall Mall Budget*, il abandonna son bureau d'assurances. Ses caricatures et ses dessins lui suffisaient pour vivre, et il se consacra à l'illustration des périodiques. A cette époque il appréciait beaucoup nos artistes français, surtout Daniel Vierge dont il aimait l'énergique talent. Collaborateur régulier du *Ladies Pictorial*, puis directeur artistique du *Ladies' Field*, il enrichit de ses termes compositions les histoires enfantines que publiait alors le *Little Folk's Magazine*. En 1896, il illustra en noir un livre de contes *Zwank wank*, et l'année suivante parut sa première œuvre marquante : les *Légendes d'Ingoldsby*. Le livre fit impression. Le moment était venu pour Rackham de traiter un sujet vraiment populaire. Il avait illustré, presque malgré lui, en 1899, les adaptations shakespeariennes de Charles et Mary Lamb. Certains de ces jolis récits lui semblaient encore trop littéraires, émasculés, dépouillés du prodigieux burlesque primitif, et il lui fallait des thèmes plus naïfs et plus simples. Il choisit les *Contes de Grimm*. Les merveilleuses histoires étaient très répandues au foyer anglais. Tous les enfants les recevaient à Christmas, avec *Andersen* et les *Mille et une nuits*, et Rackham en donna, en 1900, une édition bon marché. Ici son imagination et son humour se déployèrent librement. Il fit un chef-d'œuvre et ce fut un gros succès, une véritable révélation. Le monde si varié, si vivant des contes allemands s'anima tout entier dans ses dessins en noir, très poussés et très francs. Sous cette plume chargée d'encre qui semble égratigner le papier se détachent, avec un relief archaïque de vieille gravure sur bois, la haute bâtisse de la Belle au bois dormant, la cabane du bûcheron et du pêcheur, le château féerique des douze princesses. Il y a là une centaine de planches qui accusent la souplesse étonnante de l'artiste, tour à tour conteur de village, peintre de genre, évocateur de mythes. Rapunzel aux longues tresses, la sorcière d'Hansel et Gretel, Tom Pouce, le Chaperon rouge, la reine vaniteuse de Perce-neige, Cendrillon et son prince charmant, les silhouettes comiques alignées derrière l'oie d'or, tous ses personnages forment un merveilleux défilé qui s'attarde au milieu des bêtes, devant les gracieux ébats des cabris et les dinettes des corbeaux.

A cette époque Rackham lisait beaucoup. Il retournait avec plaisir au puissant fantastique du grand Will et s'amusait aux fantaisies de Sir William Gilbert, le librettiste de Sullivan, en qui il voyait un délicieux pince-sans-rire. En 1901, il se plongea, pour la première fois, dans les légendes scandinaves et bretonnes, et il illustra, pour le *Little Folk's Magazine*, les *Histoires des Eddas*. L'étrange mythologie norroise fit sur lui une profonde impression, et ceci explique en grande partie son interprétation wagnérienne. La forge de Thor et les nains des Eddas nous font prévoir Siegfried et Alberich. Ses compositions sur la *Mort d'Arthur* — un sujet cher aux Préraphaélites — révèlent une connaissance exacte de Dürer.

Au point de vue technique, nous sommes loin du dessin à la plume, rehaussé d'aquarelle, qui produit plus tard des ensembles si séduisants. Ce sont la plupart du temps des illustrations en noir et lorsqu'elles sont en couleurs, il n'y a pas encore une participation active de l'artiste à la composi-



L'ALLÉE DE CUPIDON (AQUARELLE, 1904)

Galerie Tate, Londres



ÉTUDES DE GESTES ET D'ATTITUDES POUR LE *Punch*
ET SHAKESPEARE (CROQUIS AU CRAYON INÉDIT)

tion teintée. Ses dessins revêtent simplement, à l'impression, deux couleurs fondamentales. Il doit donc s'ingénier à de multiples combinaisons : il lui faut disposer son décor pour utiliser, vers le haut et vers le bas de la planche, ces deux tonalités simples qui seront plaquées par la presse, et cela l'oblige à une extraordinaire dextérité.

Jusqu'à cette date Rackham nous apparait surtout comme un virtuose du dessin. Il étudie scrupuleusement la réalité, l'objet, quel qu'il soit, plante, oiseau ou poisson. Comme il se plait à le raconter, la langouste qu'il destinait a un régal d'amis, devait, avant d'être mangée, lui fournir de multiples croquis. Son esprit critique s'exerce dans la vie comme dans le conte, et il en a conscience. Sous son regard impitoyable, un portrait devient une caricature, et il renonce au portrait. Le temps lui manque pour les lents procédés de l'eau-forte. C'eût été pourtant un excellent moyen d'expression pour son talent nerveux et incisif, et la seule gravure qu'il ait faite n'a pas qu'un intérêt documentaire. En revanche l'aquarelle le séduit peu à peu. Elle lui apparait comme l'auxiliaire le plus souple, le plus délicat de son style déjà nettement décoratif. La richesse fluide des verts d'eau, la douceur des fonds dégradés attirent par contraste son subtil dessin. On dirait que la gamme des demi-teintes appelle la ligne ferme de sa plume. En 1902, sur simple envoi de quelques anciennes aquarelles et de nouveaux dessins, Rackham fut élu sociétaire du Salon des Aquarellistes (*Royal Society of Painters in Water Colours*) dont il est, à l'heure actuelle, le vice-président. Parmi ses devanciers, il compte Holman Hunt, Burne-Jones, Swan, parmi ses collègues Walter Crane, Herkomer, Sargent et Alma Tadema. L'année suivante il donna son extraordinaire dessin : *Le Sauvetage* (The Rescue), un véritable chef-d'œuvre d'expression pathétique et burlesque, où l'on ne sait ce qu'on doit le plus admirer, la poursuite effrénée des sauveteurs lilliputiens, crispés aux branches lisses de l'arbre, la confidence éplorée et humble de la vieille amie la cigale ou l'horrible menace de l'agrippante araignée. Il y a là une fantaisie débordante de vie qui projette, dans le minuscule décor du royaume des gnômes, le monde tragi-comique des infiniment petits. Et tous ces personnages de l'invisible ou de l'irréel ont une individualité étonnante, tendue jusqu'au paroxysme de l'effort. La prodigieuse verve de Rackham se donna également libre cours dans ses compositions colorées de 1904. Le conte des *Vingt-quatre tailleurs* (Four and twenty Tailors, Nursery Rhyme) lui inspira une abracadabrante



TÊTE DE CHAT DORMANT
(CROQUIS AU CRAYON, INÉDIT)



PAYSAGE (EAU-FORTE : LA SEULE EXÉCUTÉE PAR L'ARTISTE)

débandade de grotesques qui dévalent au fond d'un vallon sous le regard placide d'un escargot. Ces fugitifs, menacés par la morsure des ciseaux, empêtrés dans le fil enchevêtré des bobines, font pressentir déjà la cohue des Nibelungen chargés d'or que mène, à coups de fouet, le nain Albérich. Et comme l'ironie de Rackham se joue légèrement, facilement, à travers les mondanités un peu rosses du XVIIIe siècle ! Dans son exquise *Allée de Cupidon* (Cupid's Alley) qui se trouve maintenant à la Galerie Tate, il peint avec une amoureuse délicatesse les soies brochées des robes, les mousselines volantes des jabots, les carnations fraîches des jolies danseuses, mais il profile aussi, sur le fond des charmilles treillissées, au dessous des colombes de l'amour, la douairière anguleuse, le roué conteur de gaudrioles, le bourgeois suffisant et pansu, le vieux marquis coureur de bonnes fortunes et le magistrat chasseur d'héritages. Cette fête galante rappelle l'élégance harmonieuse des planches verlainiennes de Dulac, mais elle mêle, avec une rare maîtrise la composition décorative et le trait satirique. Toutes les passions humaines se bousculent dans cette verdure, mais l'arabesque du rosier dit, malgré tout, la douceur de vivre.

Ces admirables dessins rehaussés d'aquarelle rallièrent les artistes et les amateurs, mais n'atteignirent pas le public. Depuis les *Contes de Grimm*, Rackham n'avait plus connu la grande vogue. Au moment même où il avait affirmé son nouveau et définitif procédé, l'illustration chômait, le dessinateur était peu payé. La période de la guerre sud-africaine avait été une saison morte pour le peintre, les préoccupations politiques avaient accaparé l'opinion, et entraîné une relâche dans le domaine de l'art. Ce fut seulement en 1904 que Rackham entreprit, sur la demande des *Leicester Galleries*, d'illustrer la légende de *Rip*. Ses études, exposées l'année suivante, furent aussitôt reproduites par l'éditeur Heinemann. Ici, la technique de Rackham se manifeste dans son complet développement : un exact dessin à la plume, enveloppé d'aquarelle très tendre. A la composition flottante et arbitraire que nécessitait l'impression en trois couleurs, Rackham apporte un élément de décision et de liberté, de fermeté et de poésie. Il unit à la douceur et à la souplesse décorative du pastel la précision réaliste de l'eau-forte.

Rip (1905), *Piter Pan* (1906), le *Songe d'une Nuit d'été* (1908) sont connus du public français, et je n'insiste pas. Rackham sort, à chaque instant, du monde fantastique où l'entraîne son imagination, pour venir demander à l'observation du réel le secret de la vie. Il multiplie les croquis d'enfants à l'époque de *Piter Pan*, et les études de gestes pour ses personnages shakespeariens. Ses autres œuvres méritent d'arrêter notre attention. *Ondine* (1909) vient seulement d'être publiée en France. *Alice au Pays des merveilles* (1907) et l'*Anneau des Nibelungen* (1910-1911) furent de véritables gageures : Rackham voulut s'affranchir d'une tradition.

Il existait en Angleterre un type très populaire d'*Alice in Wonderland*, créé, il y a une quarantaine d'années, par le brillant illustrateur de *Punch*, Sir John Tenniell. Rackham n'hésita pas à reprendre ce sujet et le traita avec une verve truculente. Nous n'oublierons jamais la chenille lunettée qui, assise sur un champignon colossal, en face de la minuscule enfant, fume un fantaisiste narghilé, pas plus d'ailleurs que le grotesque



RATS D'EAU
(CROQUIS AU CRAYON, INÉDIT)

colloque, formé autour d'Alice par Nosseigneurs le dindon, le pélican, le merle et le serin. Comme jadis Gustave Doré, Rackham a créé ici tout un monde bien à lui. Il fit vivre les arbres d'une vie tentaculaire et fébrile ; les animaux touchés par son crayon magique prirent une allure humaine. Qu'on se souvienne de cette scène cocasse où la grêle petite Anglaise, assise à côté du griffon bedonnant et pelé, écoute la larmoyante tortue à tête de veau ! Mais malgré son étonnante création, Rackham ne réussit guère qu'à dérouter l'imagination britannique, habituée aux types traditionnels, et il s'exposa à de vives attaques. Pour nous Français, qui ne connaissons pas l'interprétation de son devancier, *Alice au Pays des merveilles* reste une luxuriante fantaisie, traitée avec une incomparable virtuosité. Nous ne comprenons qu'à demi les scrupules de l'artiste qui hésite encore à en illustrer la suite : *Alice through the Looking-glass*.

En même temps qu'il retournait aux légendes anglaises, Rackham abordait, à travers des traductions, la littérature germanique. Son amour du folk-lore l'avait conduit des épopées scandinaves aux traditions de la vieille Allemagne. Sa curiosité surtout tournée vers le passé, l'avait entraîné vers les anciennes villes de bois sculpté, Nuremberg et Rothenbourg, et vers les cités hanséatiques. Ses prédilections décoratives l'avaient retenu aux grandes fêtes théâtrales d'Oberammergau et de Bayreuth. Il eût été, semble-t-il, un merveilleux évocateur du *Faust*. La chambre gothique du docteur, encombrée de cornues, de fioles et de parchemins, la cuisine de la sorcière, peuplée de bêtes fantastiques, l'ascension du Brocken dans la nuit pleine d'incantations, le sabbat maudit du Walpurgis, la chevauchée macabre près du gibet, tout cela, bien oublié depuis les gravures romantiques de Retzsch ou de Delacroix, se fut ranimé pour longtemps sous sa touche audacieuse. Mais *Faust* a perdu, grâce à Gounod, son archaïsme ténébreux, son atmosphère diabolique, et Rackham ne s'est pas senti le courage de réagir contre la banale et populaire tradition. Selon ses propres paroles, *Faust* est « vulgarisé, sans espoir, pour la présente génération par suite de la mélodramatique et artificielle représentation scénique ».

En revanche, le Romantisme allemand fournit à Rackham le thème d'*Ondine* (1909). L'artiste traita l'exquise fantaisie de Lamotte-Fouqué dans un sens nettement décoratif.

Sans doute la forêt enchantée, de Lamotte-



OISEAUX
(CROQUIS AU CRAYON, INÉDIT)

Fouqué, grouillante de nains difformes, se prête à une élaboration humoristique, sans doute l'arrivée d'Ondine enfant, telle une blonde petite hollandaise, hésitante sur le seuil du pêcheur, est une gracieuse page de poésie intime, mais les planches principales, l'apparition de Kühleborn, la rêverie de Bertalda, la suprême immersion d'Ondine dans le Danube, sont composées avec un extrême souci de l'ensemble. Et la vieille ville de Rothenbourg qui a donné à Rackham son cadre pittoresque de pignons blancs et de tuiles rouges et dont l'*Hegereiterhaus* est devenue ici le château de Ringstetten, s'est harmonieusement étalée dans un cirque de montagnes. Ailleurs ses toits pointus, ses églises, ses tours, ses remparts et ses portes se sont alignés et ont formé à l'horizon une frêle silhouette, découpée comme une châsse.

En 1910, Rackham fit un effort nouveau. Après la féerie et la légende, voici l'épopée. Après le détail savoureux, voici le grand décor et l'atmosphère héroïque. J'allais presque dire : après l'aquarelle, la fresque. Dans son ensemble, l'*Anneau des Nibelungen* n'est peut-être pas une réussite. *Siegfried* et le *Crépuscule des dieux* ne réalisent pas les espérances qu'on avait fondées sur l'*Or du Rhin* et la *Walkyrie*. La Tétralogie peut apparaître à quelques-uns un chef-d'œuvre tronqué. C'est en tous cas une tentative intéressante et suggestive, une dernière étape dont il faut marquer la valeur.

Très musicien, Rackham était allé à Bayreuth en 1897, et il en était revenu déçu. Pas plus qu'à Covent-Garden, il n'admirait cette mise en scène réaliste, minutieuse et pédante qui tue le rêve et détruit l'atmosphère, la poésie. Les scrupules topographiques du théâtre emprisonnent l'imagination créatrice de l'artiste. Rackham veut délivrer la légende immobilisée par la scène. Wagner n'est, au fond, pour lui que le grand vulgarisateur des mythologies du nord : il est le charpentier géant qui, sur les ruines éparses des traditions locales, a érigé son Walhalla, fait de tous les débris du folk-lore, il a ramassé, condensé en une massive synthèse les légendes germaniques et scandinaves, et c'est par elles, pour elles, que Rackham se sent attiré vers lui.

Il n'en est pas moins vrai que la représentation wagnérienne, souvent si plastique, si riche en grandes attitudes, l'a inspiré dans quelques-unes de ses plus larges évocations. Siegfried qui dans l'ombre éclairée soudain d'une lumière radieuse, arrache l'épée du chêne énorme, Brünnhilde au guet qui épie, du haut de son pic fauve, le cirque des montagnes bleues, Fricka qui, le fouet à la main, bouscule parmi les pierres roulantes, sous



LA GROSEILLE À MAQUEREAU ET LE SERPENT DE MER
(D'APRÈS LE « PUNCH » 1905)

les arbres qui se tordent et le ciel qui se couvre, l'attelage de ses fabuleux béliers, toutes ces belles pages nous rappellent irrésistiblement telle scène vue à Bayreuth ou à Munich. Mais, dans l'*Or du Rhin* et surtout dans la *Walkyrie*, Rackham amplifie et allège à la fois la vision wagnérienne. D'une part, il la développe par delà les limites du possible, il poursuit ses motifs, plus loin que le drame lyrique, dans l'immémoriale obscurité des Eddas ; il *voit* avec précision et rend avec relief ce que Wagner *imagine* vaguement ; il ose faire jaillir, du fond des cieux bouleversés, la menaçante galopade de Wotan, dressé sur sa bête monstrueuse, ou bien la chevauchée hurlante des Walkyries abattues sur les encolures, fouettées par les crinières, et la lance en avant. D'autre part, il aère et poétise l'image traditionnelle, il recule l'horizon, il stylise le décor, et, grâce à son admirable sens de la composition, il en dégage la frissonnante harmonie. A l'observation rigoureuse du détail, si utile jadis, s'ajoute ici l'intuition rapide, l'élan constructeur et lyrique. La plupart des planches de l'*Or du Rhin* ou de la *Walkyrie*

ont une grande allure décorative. Elles s'orientent selon des lignes fondamentales, elles ont une dominante, une unité. Qu'on se rappelle les ébats des Filles du Rhin, dans les profondeurs du fleuve (ces fantaisies d'un charme presque japonais, pleines de reflets, de sourires, de goutelettes irisées), ou leur course éperdue à la poursuite d'Albérich, la vertigineuse descente des corps blancs et minces, le vol des chevelures le long des plantes et des grandes algues.

Mais ici Rackham prodigue surtout son humour. Son Albérich noir, grimaçant et hirsute, qui mène, à coups de lanière, la bande grouillante des Nibelungen, ses géants hideux et velus, lancés l'un contre l'autre, comme des gorilles déchaînés, son Mime grisonnant et maigre qui appelle Siegfried de sa patte énorme et noueuse, tous ces grotesques personnages ont une merveilleuse intensité. Ce sont les privilégiés de Rackham. Lui-même avoue qu'il réalisa beaucoup plus vite ses nains et ses géants que ses figures principales. Si touchante qu'elle soit, sa Sieglinde n'est pas une création originale. C'est une sœur suave de ces vierges familières aux Préraphaélites : avec son fin et pâle profil, ses cheveux blonds et ses grands yeux pleins de tendresse rêveuse, elle ressemble à la Danaé de Burne-Jones.

Ici Rackham est impuissant. S'il sait conjurer les monstres, il ne sait pas créer un homme. Aussi lorsque le drame humain succède à l'épopée héroïque et divine, lorsque les dieux descendent des nuées gardiennes du Walhalla sur la terre mère des premiers hommes, l'artiste ne se sent plus à l'aise. Sans doute le dragon, les nains, les corbeaux, les arbres, tout cela reste admirable.

Rackham triomphe dans le grandiose et le grotesque. Mais que Brünnhilde cesse d'être une Walkyrie pour devenir une femme passionnée et jalouse, qu'une pâle amoureuse paraisse, avec Gudrun, dans le drame wagnérien, que Siegfried devienne un amant, et l'artiste est dérouté. Les héroïnes du *Crépuscule des dieux* sont à peine individualisées : ces rivales, au fond, sont des sœurs. Rackham n'était pas fait pour illustrer cette banale histoire, que soutient seule chez Wagner la tumultueuse idéologie du drame cosmique.

Telle est l'œuvre d'Arthur Rackham. Il a passé progressivement du dessin bref et minutieux à l'atmosphère colorée et vibrante, de l'observation à la grande composition, du conte de fées à la légende épique. Mais en atteignant ce sommet, il a aussi atteint sa limite. Seigneur tout puissant des empires occultes, Rackham ne peut affronter la tragédie humaine. Il règne sur les gnômes souterrains, les sorcières, les monstres, les lutins domestiques et silvestres ; il découvre, par delà les nues, le conflit des géants et des dieux. A son appel tout un monde grimaçant surgit de l'irréel. Et dans cette vaste pantomime, il n'y a ni satire amère ni grossièreté. Son comique n'est ni blessant ni vulgaire. C'est un brave et digne magicien — un sorcier bien anglais.

Jean-Marie Carré.



Ph. [illegible]

PORTRAIT DE L'ARTISTE (INÉDIT).

ARTHUR RACKHAM



Gravure extraite d'ONDINE (Hachette et Cie éditeurs).

Bertalda

VII

LA RENAISSANCE DU XIX[e] SIÈCLE. LES NAZARÉENS. — LES PETITS MAITRES.

Dès le milieu du XVIII[e] siècle, quelques esprits généreux avaient entrepris de rendre à la civilisation germanique une originalité en l'arrachant à l'imitation de la France. Ce travail, au début du XIX[e] siècle, au moment des victoires de Napoléon, apparut comme une nécessité patriotique. De la littérature il s'étendit aux arts. Dès le lendemain d'Austerlitz et d'Iéna, Schelling, en 1807, affirmait que le peuple allemand aurait, quelque jour, un art original.

Pour se régénérer, les peintres allemands cherchèrent donc des voies nouvelles.

Les conseils de Gœthe appuyés par l'exemple de Carstens, eurent de médiocres effets. Les compositions ambitieuses de Genelli (1800-1868), malgré un sens décoratif remarquable, sont de l'inspiration la plus artificielle. Les paysages composés pour lesquels K. Rottmann (1797-1850) essaya de magnifier les terres vénérables, Sicyone, Taormina ou Corfou, les épisodes de l'Odyssée que Preller (1804-1878) évoqua, non sans grandeur, dans des sites héroïques, n'ont de germanique que leur tension. Ces tentatives, d'ailleurs, demeurèrent isolées.



Ph. Bruckmann

CORNELIUS — MINERVE ENSEIGNANT L'ART DE TISSER

En 1797, Wackenroder, dans ses *Méditations d'un Moine ami des Arts*, avait recommandé aux peintres l'inspiration chrétienne, l'admiration de l'art gothique, l'exemple d'Albert Dürer. Quelques années plus tard, Frédéric Schlégel, en 1803, affirmait que la peinture allemande s'émanciperait par le moyen-âge. A ce moment, les frères Boisserée réunissaient une collection magnifique d'œuvres nationales anciennes, collection qui, depuis 1827, est entrée dans la Pinacothèque de Munich.

Ces indications entraînèrent de jeunes peintres, mais elles ne furent, par malheur, suivies qu'en partie. Les novateurs reconnurent dans l'inspiration chrétienne un moyen d'émancipation, mais leurs yeux inaccoutumés aux formes par lesquelles leur pays s'était exprimé jusqu'au XVI[e] siècle, se détournèrent des exemples nationaux. C'est à l'Italie qu'une fois encore, ils demandèrent les éléments de leur technique.

En 1810, Overbeck s'installait à Rome et, pendant les années suivantes, de tous les points de la terre allemande lui arrivaient des compagnons, Cornélius en 1811, Schadov et Veit en 1815, Schnorr de Karolsfeld en 1818, Führich en 1827, Steinle en 1828. Établis sur le Pincio, les moines de Saint-Isidore, comme ils aimaient à s'appeler, fondèrent la secte célèbre des Nazaréens.

Les Nazaréens regardaient la peinture comme un pur moyen d'édification ; ils condamnèrent toute l'école moderne dominée par un amour païen ou académique de la beauté et demandèrent aux italiens du Quattrocento ou à Raphaël le secret de leur inspiration ingénue ou sincère.

Il se rapprochaient donc par quelques côtés des peintres anglais qui, plus tard, prirent le nom de Préraphaélites. Avant eux ils prétendirent secouer une tradition deux fois séculaire : mais ils n'enveloppaient pas Raphaël dans leur réprobation ; au lieu d'être curieux, comme les Anglais, d'une exécution raffinée, ils étaient soucieux uniquement de s'exprimer avec clarté et formèrent, d'éléments florentins, ombriens ou romains amalgamés sans discernement, un langage éclectique et batard.

Les Nazaréens renoncèrent aux prestiges du clair obscur ; ils se méfièrent de la touche, subordonnèrent la couleur, s'appliquèrent à la composition et à un dessin simple et clair. Ils considéraient l'exécution comme tout à fait secondaire et se bornèrent parfois à établir des cartons très achevés où le trait, sans couleur et même sans indication d'ombre, suffisait à traduire leur pensée.

Quatrième article de "La Peinture allemande"



Ph. Bruckmann

OVERBECK — ENTRÉE DU CHRIST A JÉRUSALEM

Leurs tableaux de chevalet furent, le plus souvent, médiocres. Mais, et c'est là leur mérite essentiel, leur souci d'édification et l'étude qu'ils firent des fresques italiennes, leur inspirèrent une prédilection pour la peinture monumentale. Ils y préconisèrent des tons clairs et neutres, des ordonnances très lisibles, des gestes mesurés, point de drame ni de violence. Sur ce point, leur influence dépassa l'Allemagne puisque Overbeck connut dans leur jeunesse Orsel et Hippolyte Flandrin.

En 1819, J. S. Bartholdy, consul de Prusse à Rome, fit peindre, sur les murs de sa maison par Cornelius, Veit, Schadow et Overbeck, l'histoire de Joseph et les fresques de la Casa



Ph. ... *Musée de Francfort*

A. RETHEL — DANIEL

Bartholdy, transportées au Musée de Berlin, demeurent un des meilleurs exemples de la doctrine nazaréenne.

Overbeck (1789-1869) qui s'était converti au catholicisme pour mettre sa foi en plus parfait accord avec son art, demeura, toute sa vie, fidèle à l'idéal de sa jeunesse : il vécut à Rome, au milieu d'une vénération universelle. Les cartons du Vatican consacrés aux Dix Commandements sont, peut-être, son chef-d'œuvre par leur sujet comme par leur réalisation. Il y règne une onction, une ampleur de conception, une allégresse pieuse qui, malgré leur froideur abstraite, les vivifie.

D'autres retournèrent en Allemagne et continuèrent à s'adonner à l'art religieux.

tels Führich (1800-1876) ou Ph. Veit (1783-1877). Ce dernier célébra, en 1836, sur une grande fresque, l'*Introduction des Arts en Allemagne par le Christianisme* et l'on peut voir à Francfort ce manifeste près du *Triomphe de la Religion dans les Arts* qu'Overbeck peignit dans une intention et par des procédés semblables. Veit enrichit le dôme de Mayence d'une décoration qu'il serait intéressant de confronter avec les travaux d'Hippolyte Flandrin à Saint-Germains-des-Prés.



Ph. Bruckmann

WASMANN — PAYSAGE

Quelques compagnons d'Overbeck abandonnèrent l'idéal chrétien. Ils gardèrent de la crise nazaréenne une double et indélébile empreinte. D'une part ils persistèrent à subordonner l'exécution, aux intentions et aux idées, firent de la peinture, littéraire, philosophique, avec de grandes prétentions et des moyens médiocres. Par contre, ils conservèrent le sens de la peinture monumentale.

Appelé en 1825 à Munich par le prince Louis Ier de Bavière qui avait entrepris de faire de sa capitale le premier centre artistique de l'Allemagne, Cornélius (1783-1867) dirigea l'école des Beaux-Arts. D'accord avec les esthéticiens allemands, il voulait que la peinture s'associât à la vie nationale et qu'elle fût, comme la sculpture au moyen âge, une visible encyclopédie. L'ambition était trop belle et trop juste pour ne pas nous rendre indulgents sur les erreurs de l'application, erreurs qui dérivèrent, avant tout, de l'indifférence pour les moyens d'exécution.

Les œuvres que Cornélius exécutait lui-même montraient à la fois, une grande science, une volonté décorative et une absence totale du sentiment de l'harmonie. La Salle des Dieux et la Salle de Troie à la Glyptothèque sont un labeur gigantesque et décevant ; la fresque du *Jugement dernier* à l'église Saint-Louis détermina sa disgrâce. En 1841, il se retira à Berlin où il dessina pour un *Campo Santo* des cartons qui ne furent pas exécutés. Dans l'un de ces cartons il a su, après A. Dürer, tracer une image saisissante et originale des *Cavaliers de l'Apocalypse*. A la suite de Cornélius, W. Kaulbach (1805-1874) entreprit, dans des compositions gigantesques, spécieuses et médiocres, d'évoquer les grandes périodes de l'humanité : *Bataille de Salamine* (Stuttgard), *Destruction de Jérusalem* (Munich), histoire universelle jusqu'à la Réforme (Berlin).

Cependant, à Munich, Schnorr de Karolsfeld (1794-1872) qui avait peint à Rome à la Villa Massimi les épisodes de Roland Furieux (1821-1828), décorait les salles de la Résidence de compositions empruntées à l'histoire d'Allemagne et à la légende des Nibelungen. Par de tels sujets, le mouvement nazaréen devenu chrétien ou médiéval se rattachait à l'esprit national.

Cette tendance, à laquelle on peut appliquer l'épithète de romantique que les Allemands attribuent parfois au nazaréisme tout entier, fut encouragée par Schadov (1789-1862), qui au retour de Rome, dirigea l'académie de Dusseldorf. L'étude des légendes germaniques, la lecture des poèmes de Tieck et de Fouqué inspirèrent Schadov ainsi que les artistes groupés autour de lui, tels Steinbrük, Hildebrand, K. Sohn, Kœlher. L'école de Dusseldorf jouit d'une très vive faveur. Un élève de Schadov, Alfred Rethel (1816-1859) peignit à l'Hôtel de Ville d'Aix-la-Chapelle une

Musée de Leipzig.

LUDWIG RICHTER — PRIÈRE DU SOIR EN FORÊT

histoire de Charlemagne. Il y déploya une puissance, une richesse d'imagination, une intensité d'expression exceptionnelles. Dans une série de dessins célèbres, Rethel reprit le thème ancien de la Danse des Morts avec une véhémence, un bonheur qui l'apparentent aux artistes du XVIe siècle.

Les légendes germaniques trouvèrent un interprète pénétrant et familier chez le viennois Moritz de Schwind (1804-1871) qui peignit longtemps à Munich. Sur des toiles de petites dimensions, avec un métier incertain, une palette pauvre, un pinceau mou, mais avec un sentiment très vif, il célébra



K. V. PILOTY — L'ASSASSINAT DE CÉSAR



ADOLPHE MENZEL — LE MARCHÉ, A VÉRONE

Rübezahl, Wieland le Forgeron, les Elfes, Mélusine, évoqua chevaliers et ermites, traduisant avec un esprit très allemand des thèmes traditionnels. Dans la seconde partie de sa vie, il développa, avec la même bonhommie émue, des thèmes contemporains : voyage de noces, promenades du dimanche, fillette à la fenêtre. Moritz de Schwind, est un des rares artistes de ce temps qu'ait épargné le discrédit de la génération actuelle.

Une réaction absolue, injuste évidemment par son intransigeance, frappe aujourd'hui les efforts que nous avons évoqués. Elle a du moins conduit à rechercher et à tirer de l'oubli des artistes qui, pendant cette période, modestement, sans éclat, sans système préconçu, peignirent surtout la vie germanique. L'exposition centenale ouverte à Berlin en 1906, a attiré l'attention sur ces petits maîtres : elle a contribué aussi à réhabiliter, au moins en partie, quelques peintres, célèbres en leur temps, et depuis condamnés.

Runge (1777-1810) dans son existence trop brève, nous apparaît comme un précurseur, travaillé par des préoccupations symboliques, auteur aussi de remarquables portraits groupés. Kersting (1783-1847), peintre intimiste, décrivit avec fidélité les allures, les costumes, les appartements et le mobilier de ses contemporains. On a reconstitué une galerie de portraits peints avec scrupule, composés avec réflexion, scrutés avec pénétration, dignes, tout au moins par leur probité, de la tradition du XVIe siècle. Le portrait de famille (1821) de Begas (1794-1854), des effigies peintes par Hübner (1806-1882), le *Vieux meunier* d'Oldach (1804-1830) ne peuvent plus désormais nous laisser indifférents et les figures définies avec une précision âpre par Wasmann (1805-1886), qui fut aussi un remarquable paysagiste, sont de l'art le plus élevé. Il convient d'ajouter que les Nazaréens, eux-mêmes, ont presque tous, été des portraitistes perspicaces.

Franz Krüger (1797-1857) fut célébré par ses contemporains comme un extraordinaire peintre de chevaux ; nous ne lui reconnaissons plus cette supériorité, mais il fut un habile portraitiste et il posséda aussi l'art de grouper des foules dans des vues panoramiques, vivantes sans confusion, ainsi dans sa *Parade sur la place de l'Opéra de Berlin* (1839). Kobell (1766-1855), comme peintre de batailles, déploya des qualités analogues.

L'exposition de 1906 a également renouvelé nos connaissances et nos jugements sur le paysage allemand de cette époque. L'admiration des contemporains avait été, soit aux compositions classiques, soit aux sites dits romantiques dans lesquels J.-A. Koch (1768-1839) ou Ludwig Schnorr de Karolsfeld (1789-1853) évoquaient châteaux forts, troubadours et chevaliers à panache. A ces maîtres périmés, l'Exposition de 1906 a opposé d'autres artistes qui cherchèrent leur inspiration dans la réalité même.

Friedrich (1774-1840) essaya d'exprimer les



(Nationalgalerie) Phot. Ges. Berlin

LEIBL. — PAYSANNES DE DACHAU (1875)

lignes amples des larges horizons de l'Allemagne du Nord et les grandes harmonies lumineuses. Il donna parfois à ses toiles un caractère quasi-religieux ou emphatique. Blechen (1798-1840) qui peignit des paysages de ville ou de banlieue, des perspectives de toits, d'humbles cours et s'attacha à noter les jeux de la lumière, nous apparaît, par endroits, comme un précurseur.

Influencé par Friedrich, Ludwig Richter (1803-1884), fécond et populaire dessinateur sur bois, mit, dans ses peintures comme dans ses illustrations, une pointe d'émotion intime tout à fait nationale. Il prit les éléments de ses paysages dans la campagne des environs de Dresde et groupa, sous des arbres pittoresques et noueux, des paysans [illegible].

Quel que soit l'intérêt de ces artistes, il convient de ne pas surestimer leur mérite et la sympathie que provoquent leurs préoccupations ne doit pas nous masquer la pauvreté générale de leur facture.

Pour rendre à l'Allemagne le sens de l'effort technique il fallut qu'elle reçût une secousse nouvelle. L'impulsion lui vint de la France.

VIII

L'INFLUENCE FRANÇAISE.

C'est de France, en effet, qu'après le mouvement Nazaréen, l'Allemagne devait jusqu'à nos jours, recevoir les suggestions qui ont sollicité les meilleurs de ses artistes. Déjà s'étaient opérés de partiels contacts. La rencontre essentielle, se fit par l'intermédiaire de la Belgique. L'exhibition à travers l'Allemagne, en 1842, de deux grandes machines de Gallait et de Biefve, mit à la mode les compositions historiques dont Delaroche donnait alors le plus parfait modèle, et déshabitua les Allemands de la couleur exsangue des Nazaréens. Ils auraient eté révoltés par les œuvres de Delacroix, ils acceptèrent une réforme technique qui gardait aux toiles leur lisibilité et à l'idée littéraire la suprématie.

Ils étaient, d'ailleurs, préparés par les élèves de Schadow, Bendemann (1811-1889) qui avait peint, en 1831, les *Juifs à Babylone*, et surtout Lessing (1808-1880). Ce dernier, qui occupa par ailleurs un rôle important dans l'évolution du paysage, avait signé en 1838, un *Ezzelino dans sa prison*, très proche de la formule de Delaroche et fort remarquable. En 1842, il achevait son chef-d'œuvre, *Jean Huss au concile de Constance*, grande page savante, aussitôt célèbre, moins soucieuse d'effet, plus sérieusement travaillée que les toiles historiques françaises ou belges.

Les peintres de Munich suivirent le mouvement. Ils partirent étudier en Belgique et en France. Karl Piloty (1826-1886), élève de Delaroche et de Gallait, se révéla et s'imposa par une page mélodramatique *Seni devant le cadavre de Wallenstein* (1855). Il maintint sa réputation par des œuvres analogues. Excitant la compassion, tour à tour, pour toutes les infortunes historiques, usant d'un métier habile et prestigieux, tantôt il resserrait sa pensée et concentrait l'attention sur un seul personnage, par exemple *Galilée dans sa prison*.

tantôt il se déployait en pages bruyantes, ainsi quand il flattait les amours-propres germaniques et montrait *Thusnelda* captive écrasant de son mépris hautain les romains vainqueurs. Devenu chef de l'Ecole de Munich, Piloty attira des élèves de toute l'Europe centrale et leur donna un enseignement très libéral.

L'art de Piloty fut pour les Allemands, déshabitués par les Nazaréens du souci technique, une transition nécessaire. La peinture prit peu à peu corps. En comparant aux œuvres de M. de Schwind, les pages où Steinle (1810-1886) a traité des légendes analogues, on mesure le chemin parcouru.

Le goût pour l'anecdote historique devait s'émousser pour céder place à l'étude de la vie contemporaine. Cette étude, nous l'avons vu, avait, dès le début du siècle, passionné des artistes modestes. La faveur publique y introduisit des préoccupations mesquines. La peinture de genre fleurit, sentimentale, spirituelle ou niaise; on représenta surtout les gens du peuple et les paysans qui prêtaient à développer, dans des cadres pittoresques, des idylles ou des drames.

Un petit maître Spitzweg (1808-1885) fut, à Munich, le favori de la petite bourgeoisie allemande. Spirituel et sentimental, maniant le pinceau avec une virtuosité véritable, Spitzweg représentait les légendes populaires, il se moquait des braves gens qui, le dimanche, jouent de la flûte auprès des ruisseaux, plaisantait les moines et les parvenus, mais il se complaisait surtout aux clairs de lunes, aux sérénades. Près de lui Defregger avec plus d'ampleur et de simplicité, fût le peintre des mœurs du Tyrol. Knaus (1829-1910), élève de Dusseldorf, se rendit populaire, même en dehors de l'Allemagne, par la naïveté voulue de ses compositions. Le *Jeune Coq de Village*, l'*Escamoteur*, répandus par la gravure, ont fait la joie d'un public facile et ont d'ailleurs une réelle valeur d'art.

Cependant, dès 1834, au moment où l'Allemagne était hantée de symboles et d'idéal, un adolescent de 19 ans, Adolphe Menzel (1815-1905), avait débuté dans l'art avec le souci unique de la vérité. Menzel s'est rendu célèbre par ses illustrations pour la vie et pour les œuvres de Frédéric II. Il y a déployé une précision archéologique, une finesse, qui se rapprochent de Meissonier en y joignant une richesse d'invention et une liberté de vision dont Meissonier ne lui donnait pas l'exemple. Peintre, Menzel transporta sur la toile le héros et l'époque avec lesquels il s'était familiarisés : La *Table ronde à Sans-Souci* (1850) et le *Concert de flûte à Sans-Souci* (1852) méritaient un



Ph. Bruckmann

FEUERBACH — PORTRAIT DE FEMME

succès durable par la spontanéité de la composition, le caractère spirituel et incisif de la touche, surtout par le don de suggérer la vie. Ces qualités pénétrantes, Menzel les avait, dès le début, appliquées à décrire son propre temps et c'est à ses contemporains qu'il consacra la seconde partie d'une activité qui se prolongea, vivace, jusqu'à sa mort. Observateur toujours en éveil, aussi scrupuleux dans ses compositions officielles que dans celles que lui suggérait son génie, historiographe de la Cour des Hohenzollern, analyste des spectacles mondains ou populaires, il manifestait une curiosité insatiable, analogue à celle de Dürer.

Deux voyages qu'il fit à Paris, lors des Expositions universelles de 1855 et 1867 ne furent pas étrangers à l'évolution de son génie. Au retour du premier, il peignit un *Souvenir du Théâtre du Gymnase* (1856) où l'on sent combien la fièvre et l'atmosphère parisiennes l'avaient saisi. Après 1867, il signa l'*Après-midi au Jardin des Tuileries* dont l'exécution comme le sujet montrent l'influence présente de Manet. Enfin, en 1875, dans la *Forge*, Menzel proposait, avec autorité, aux Allemands, l'ouvrier et le travail modernes. Dépourvu du don de généralisation ou de stylisation, peu touché par la beauté féminine, étranger à toute doctrine littéraire, mais profondément épris de son métier, Menzel fut, par son labeur acharné, un exemple pour ses compatriotes. Il les invita à aimer la vie, à observer et à peindre



Ph. Hanfstaengl.

F. LENBACH — PORTRAIT DE FEMME

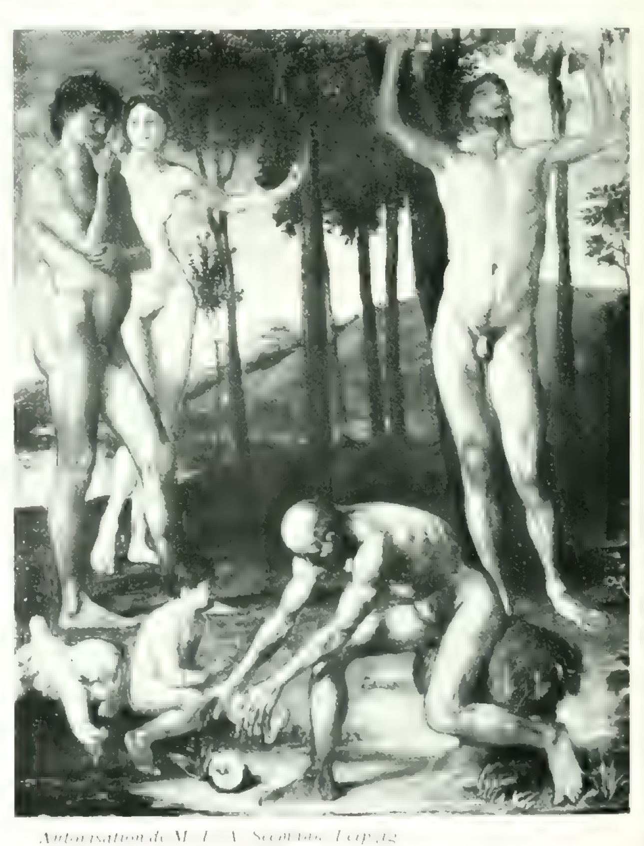
Ces leçons furent fortifiées par l'exemple direct de la France. En 1869, l'Exposition universelle de Munich présenta un ensemble de 450 toiles envoyées par les plus illustres maîtres français. Les Munichois furent surtout frappés par les œuvres de Courbet qui, venu à Munich, y conquit comme artiste, comme homme et comme buveur de bière, une bruyante popularité. W. Leibl (1846-1900) fut le plus enthousiaste de ses admirateurs. Insensible, comme Courbet, aux idées abstraites, indifférent aux sujets, mais ayant, ainsi que son modèle, un sentiment ample et sain de la vie et des qualités robustes d'exécution. Leibl peignit en pleine pâte des morceaux francs et solides. La *Cocotte* qu'il signa à Paris, les *Paysannes de Dachau* (1875), les *Politiciens de Village*, les *Trois Femmes à l'Église* (1882), sont, avec de beaux portraits, des spécimens caractéristiques de son talent.

Leibl, qui avait suivi Courbet en France, avait été obligé par la guerre de retourner en Allemagne et l'on peut remarquer, en passant, que la lutte, qui a inspiré aux vaincus les pages vibrantes d'Alphonse de Neuville, n'a suggéré aux vainqueurs que de médiocres images. Le peintre officiel et populaire de 1870, A. de Werner, ne paraît avoir tiré aucun profit ni des enseignements de Menzel, ni de l'œuvre de W. Diez (mort en 1907), chantre anecdotique et [illegible] de la guerre de 30 ans.

L'influence du réalisme fortifiée par la tradition de Menzel ne devait pas s'éteindre en Allemagne. On la retrouverait présente dans mainte page contemporaine, par exemple dans certaines œuvres de M. A. Kampf, dans le paysage. Mais dix ans s'étaient à peine écoulées depuis la révélation de Courbet qu'une exposition nouvelle, tenue comme la précédente à Munich, en 1879, faisait connaître aux plus hardis des peintres allemands les recherches de Manet et des Impressionnistes.

L'impressionnisme divisa l'Allemagne comme la France. Il détermina des scissions dans les groupements artistiques; à Munich en 1893, puis à Berlin, les novateurs se retirèrent des expositions officielles et fondèrent des *Sécessions*. C'est le chef de la sécession berlinoise, Max Liebermann, qui est aujourd'hui à la tête de l'Impressionnisme allemand. Né à Berlin en 1849, Max Liebermann a résidé en France puis en Hollande, où il a subi l'influence d'Israels.

Combinant les leçons techniques des impressionnistes avec les préoccupations humaines d'Israels, il a, par une belle évolution, perpétuellement tendu vers des œuvres plus libres de facture, plus baignées dans l'atmosphère, plus simples aussi et d'un sentiment plus profond. Il excelle à représenter les



Autorisation de M. F. A. Seemann, Leipzig.

H. VON MARÉES — LES AGES DE LA VIE

allées d'arbres pénétrées par la lumière du soleil, les plages, les enfants, les gens du peuple, les malades dans un jardin d'hôpital, les travailleurs aux champs.

F. Skarbina (1849-1910) élève de Menzel, fondateur avec Liebermann de la sécession berlinoise, s'attacha jusqu'à sa mort aux problèmes de sa lumière. G. Kuehl (né en 1850) partage avec Liebermann l'amour du plein air et de la Hollande, et l'on peut encore citer parmi les meilleurs impressionnistes allemands Max Slevogt et Félix Borchardt. La force du mouvement réaliste et de l'impressionnisme se marque par l'action qu'ils ont exercée sur la peinture religieuse même.

Abandonnant les interprétations traditionnelles, E. Gebhardt (1838-1908) éprouva le besoin de rapprocher de nous les scènes sacrées, mais, dominé par le goût de Dusseldorf pour le moyen âge et la renaissance, c'est parmi des Allemands à pourpoints et dans des architectures du XVI[e] siècle qu'il représenta les scènes des évangiles. Cette conception artificielle, rendue avec une minutie archéologique, est parfois sauvée par de vigoureux accents. La vie n'en est pas absente. Avec plus de logique, le chef de la succession munichoise, Uhde (1848-1911), sous l'influence de Liebermann et de Cazin, avait transporté dans la vie présente les scènes du drame sacré. *La Fuite en Egypte*, *Laissez venir à moi les petits-enfants* (1884), *Le Christ à table* (1887), toutes ces toiles peintes avec le souci du plein air, un esprit remarquable d'observation et une sincérité visibles, assignent à Uhde une place originale et éminente dans l'évolution de la peinture religieuse.

La petite école de Beuron (sur le Haut-Danube) a été fondée par le père Déridérius Lenz pour réagir contre ces tendances et contre tout pittoresque dans la peinture religieuse; elle s'est imposé des pratiques plus sévères que n'en avait imaginées Overbeck ou Orsel. Renonçant au modelé, à la perspective, aux proportions, elle a couvert des parois au Mont-Cassin et à Beuron, d'images austères qui ne sont pas sans grandeur.



Union Photographique de Munich.

LENBACH — PORTRAIT DE BISMARCK

IX

LE NOUVEL IDÉALISME. — LE PORTRAIT. LE PAYSAGE. — CONCLUSION.

Avec les émules de Leibl et de Liebermann, l'Allemagne artistique apparaît bien éloignée des préoccupations philosophiques et littéraires qui avaient dominé les Nazaréens.

Mais ces préoccupations se rattachent d'une façon trop intime à la pensée germanique pour disparaître : elles ont simplement évolué et, après une période de relatif discrédit, elles ont repris, aujourd'hui, une intensité nouvelle.

Trois artistes ont, à des titres divers, préparé ce retour et cette rénovation de l'idéalisme : Feuerbach, von Marées et Bocklin.

Feuerbach (1829-1880) vécut en Italie. Il exprima, avec une facilité et une correction molles qui rappellent la facture de Couture et de Cabanel, les aspirations de l'âme allemande vers la splendeur méridionale, le rêve d'une humanité heureuse. Doué d'une extraordinaire fécondité, mais très peu varié, il a développé les mythes, les récits antiques, les joies de la Renaissance italienne, répétant à satiété, et presque sans variante un type de beauté féminine, noble et banal. Il n'a apporté aucune forme nouvelle et il a dû, en partie, sa grande popularité à la séduction extérieure de son pinceau; mais sa pensée était plus distinguée que ses modes d'expression et son rôle n'a pas été inutile.

Hans von Marées (1837-1887) a vécu ignoré. Dénué d'habileté, plaçant très haut son idéal de



Ph. Bruckmann. *Kestner museum Hanovre.*

F. MACKENSEN — LE SERVICE DIVIN AU VILLAGE

les instincts de ses compatriotes.

Ainsi ont été suscités Max Klinger (né en 1857), Franz Stück (né en 1863) et Ludwig von Hofmann (né en 1861) les chefs de l'école idéaliste actuelle. Max Klinger est un artiste universel dont l'œuvre gravé a une importance exceptionnelle et dont la statue de Beethoven est célèbre. Peintre, il a été inspiré par Böcklin mais aussi par Goya. Très près parfois de Böcklin, par exemple dans l'*Heure bleue*, il allie à un sens vigoureux de la plastique, le sens des mythes, des tendances mystiques, une sorte de réalisme archaïsant. Sa pensée se développe volontiers en pages monumentales serties dans des encadrements somptueux et recherchés. Le *Jugement de Pâris*, la *Crucifixion*, la *Pieta*, le *Christ dans l'Olympe*, ont produit de vives discussions et suscité même le scandale. Franz Stück doit également à Böcklin ses centaures, ses faunes, ses bacchanales. Son imagination moins plastique, moins sereine que celle de Max Klinger, est plus tragique et plus tendue : le *Combat pour la femme* (1905), la *Crucifixion* (1906) marquent l'épanouissement de son génie qui s'était déjà affirmé dans l'allégorie célèbre de *la Guerre*.

Les succès de L. von Hofmann ont été moins retentissants. Peut-être, pourtant, est-il plus uniquement et plus profondément peintre. Il dérive principalement de Hans von Marées dont il a épousé les conceptions qu'il réalise avec moins d'efforts. Comme Marées, il a écarté le cortège des créatures mythologiques et il traduit la joie, la jeunesse par des beaux paysages dans lesquels circulent cavaliers dévêtus, danseuses et baigneuses conçus avec un grand sens rythmique. On l'a très heureusement comparé à notre Maurice Denis.

Le mouvement idéaliste a eu une fortune inouïe. Il s'est compliqué de l'étude des préraphaélites anglais, des belges, des suisses, des Khnopf, de Hodler. Il avait entraîné G. von Max (né en 1840) chercheur curieux, préoccupé tour à tour de darwinisme, de spiritisme, peintre raffiné. Il s'impose aux organisations les plus diverses. Des

peintre et soucieux de s'exprimer par des moyens personnels, il n'est pas arrivé à de complètes réalisations. Parti de l'admiration des maîtres italiens et de la traduction des scènes mythologiques, le *Bain de Diane* (1863), il voulut comme Puvis de Chavannes, mais par d'autres voies, décrire, sans s'embarrasser d'aucune fable, l'humanité parfaite. Il poursuivit ses recherches au milieu d'une indifférence générale à laquelle ont succédé, depuis, des enthousiasmes hyperboliques. Difficile à pénétrer, il est extrêmement attachant. Les fresques de Naples (1873), les *Hespérides* (1885), exercent, à l'heure actuelle, une influence indéniable.

L'impulsion essentielle ne fut pas donnée par un allemand. Elle vint de Suisse, de Bâle et fut donnée par Böcklin. Böcklin ne nous appartient pas ici, mais il nous est impossible de passer sous silence l'action qu'il a exercée en Allemagne. A l'interprétation latine de la mythologie, il a opposé une conception germanique, panthéiste et concrète, qui restitue aux fables la plénitude de leur sens original ; d'autre part, par la véhémence et la brutalité de la palette, il a sollicité des instincts [illegible] depuis des siècles et fait renaître, chez un peuple [illegible] séductions des nuances, l'amour [illegible] bariolages.

Cette [illegible] a été corroborée par Hans Thoma (né en 18[illegible]), [illegible] de la Forêt Noire, soucieux de [illegible] panoramas avec exactitude et, tout ensemble, idéaliste abondant en [illegible] mythologiques. Thoma a [illegible] [illegible] [illegible] avec



Autorisation de M. Hanfstængl

MAX KLINGER — LE CHRIST DANS L'OLYMPE

réalistes, tel A. Kampf, y ont cédé. Un artiste comme L. Corinth, que sa nature portait certainement à l'étude de la vie et à la traduction exubérante de la réalité, s'est dépensé en œuvres grandiloquentes d'une signification trouble et qui paieront, peut-être, d'un rapide oubli, le bruit qu'elles ont provoqué. Les récentes expositions allemandes sont encombrées de toiles prétentieuses où des *Crucifixions*, des *Salomés* sont développées selon des formules qui ont cessé d'être neuves. Heureux ceux qui, après avoir payé leur tribut à la mode du jour, sont revenus à des conceptions plus simples. Ainsi apparaît W. Trübner (né en 1851), influencé d'abord par Courbet et Leibl, qui eut sa crise idéaliste vers 1877 et qui, après avoir peint des *centaures et des lapithes*, des *combats des dieux* et des *amazones*, s'est enfin consacré à la traduction des spectacles réels par les méthodes impressionnistes.



Ph. Weber

HANS THOMA

RÊVERIE SUR LES BORDS D'UN LAC DE LA FORÊT NOIRE

Le résultat le plus heureux et, sans doute, le plus durable de la crise idéaliste aura été de ramener les allemands aux conceptions monumentales. La décoration de l'Université d'Iéna par L. von Hofmann est un heureux exemple de ce retour. A l'heure actuelle, tandis que Schaefer (né en 1868) essaye de continuer les influences italiennes et françaises dans ses travaux de Darmstadt, Fritz Erler le chef du groupe de «la motte»



Musée du Luxembourg

KUEHL — UNE QUESTION DIFFICILE

ces procédés regrettables, il eût une pénétration psychologique et un art d'expression incomparables. Peu de portraitistes ont su exprimer avec une telle concentration une physionomie. Il a peint tous les personnages officiels, tous les hommes marquants de l'Allemagne : le portrait du Chanoine Dollinger, celui de Strossmayer, évêque des Croates, les effigies de Guillaume I[er], de Bismarck, du maréchal de Moltke, comptent parmi les plus intenses de cette galerie où les femmes ont une place secondaire et où l'artiste lui-même ne s'est pas oublié. Léo Samberger continue aujourd'hui avec une outrance presque caricaturale la tradition de Lenbach. Fr. Aug. Kaulbach (né en 1850) a dû à ses séductions indéniables mais un peu factices, d'être le peintre préféré de l'aristocratie allemande. Il a partagé cette faveur avec A. von Keller plus intéressant par ses portraits que par ses œuvres mi-historiques mi-symboliques. Hugo von Habermann, qui a peint des nudités symboliques d'une perversité quelque peu équivoque, a fait des portraits féminins très tourmentés, on dirait d'un Boldini germanique. Les portraits de W. Petersen ont un charme plus discret et plus sérieux.

(die Scholle), l'inspirateur du Théâtre des Artistes de Munich, renouvelle les conceptions monumentales en couvrant les panneaux de formes simplifiées et de taches contrastées par lesquelles il vise, avant tout, à la convenance décorative. Une chambre de musique (1898), le Kurhaus de Wiesbaden (1906) ont été ainsi enrichis de compositions dont un symbolisme simple, des lieux communs, un humour léger font les frais. L'activité architecturale de l'Allemagne contemporaine fournit d'amples surfaces à des artistes qui ne croient pas déchoir en décorant des magasins, hôtels ou brasseries.

Presque tous les peintres que nous avons cités ont peint des portraits quelques-uns fort beaux.

Lenbach (1836-1904) avait conquis, comme portraitiste, une célébrité universelle. Il avait, ainsi que Reynolds et que notre Ricard, étudié de très près les maîtres anciens, surtout les vénitiens, il s'était fait une technique artificielle et la conception même de ses portraits, où tout était subordonné à l'acuité du regard, était conventionnelle. Malgré

Le paysage allemand s'est développé comme les autres formes de peinture sous l'influence française. A. Lier fut un des instigateurs. F. Kallmorgen (né en 1856), le chantre du port de Hambourg, représente aujourd'hui une tradition qui paraît réactionnaire en face des paysages inspirés par l'impressionnisme, tels ceux de W. Leistikow (1865-1908). L'influence de Bocklin, le souci des simplifications et du style se sont étendus aussi à ce domaine. La petite école fondée, vers 1889, à Worpswede dans la Basse-Allemagne, non loin de Brême, a essayé de concilier un sentiment profond à une parfaite sincérité. Un autre groupe, à Dachau, travaille à unir l'impression directe et le style.

Les allemands ont continué, comme aux siècles précédents, à étudier avec sympathie et bonheur les mœurs des animaux. A. Schreyer (1828-1899) a peint les chevaux avec une grande vérité et un



Musée du Luxembourg

MAX LIEBERMANN — BRASSERIE DE CAMPAGNE

sentiment très large. Lentwart Schmitson (1830-1863) fut également un bon peintre des chevaux. A l'heure présente, Rudolff Schramm-Zittau célèbre avec humour la vie des basses-cours. Heinrich von Zügel enfin est un animalier puissant, le plus remarquable, peut-être, de toute l'Europe. Après avoir peint des moutons d'un style un peu étroit, il est devenu le chantre des bœufs qu'il représente dans un sentiment épique et tout actuel, baignés par l'atmosphère et la lumière, sur les routes poussiéreuses (1907 et 1908), plongés dans l'eau (1910) ou attelés à la charrue sous la lumière aveuglante du soleil.

Dans ce rapide exposé de l'évolution contemporaine, j'ai rapproché, selon leurs tendances, les artistes grandis dans les divers milieux artistiques. Il conviendrait, pour avoir une idée plus précise de la complexité des mouvements, de reprendre, un à un, l'examen des centres d'art qui, tous, ont leur physionomie propre, depuis Munich la ville dominante et Berlin son émule, par Dusseldorf, Karlsruhe, Dresde ou Francfort jusqu'aux petits centres : Iena, Cassel, Hanovre, les villes du Nord, jaloux chacun de leur indépendance et désireux de notoriété.

Jamais la vie artistique ne fut plus intense, en Allemagne qu'à l'heure actuelle. L'épanouissement militaire, économique, intellectuel du pays a, sur les arts, un retentissement multiple : les peintres surgissent plus nombreux, dans une atmosphère d'exaltation générale; ils trouvent des occasions fructueuses d'appliquer leur talent soit auprès des particuliers enrichis, soit auprès de l'État et des villes. La faveur dont ils jouissent dans le pays se marque par la diffusion des ouvrages et des revues d'art, par le succès des expositions artistiques chaque jour multipliées. Les Allemands vivent en contact presque permanent avec les chefs d'école français, américains, scandinaves ou russes. Il n'y a pas là uniquement pour eux une source d'émulation. Avec leur esprit demeuré réceptif, ils prennent des leçons de leurs hôtes. Ils continuent à regarder surtout vers la France, où un très grand nombre de leur maîtres ont passé quelques années de jeunesse et où leurs jeunes artistes viennent encore faire un apprentissage consacré, mais ils consultent ainsi les harmonies whistlériennes, le symbolisme et le naturalisme belge ou suisse, le réalisme du nord, les outrances slaves.

Comme en tous les pays à l'heure présente, les esprits sont profondément divisés. Deux tendances cependant dominent qui, toutes deux, ont leurs racines profondes dans le passé germanique. Les uns continuent à interroger passionnément la nature et renouvellent, avec l'appui des techniques contemporaines, l'enquête des miniaturistes et de Dürer. Les autres, héritiers des philosophes et des décorateurs, s'efforcent d'exprimer par les lignes et les couleurs, les conceptions les plus hautes ou les émotions les plus complexes. Ces deux tendances ont trouvé, dans le passé, à se concilier chez Albert Dürer. Plus d'un allemand poursuit aujourd'hui une synthèse semblable. Sur les murailles orgueilleuses, jalouses d'affirmer une puissance colossale, le peintre veut souvent, en réalisant l'idée, garder une séduction splendide à



FRANZ STUCK — SIRÈNE

l'image. Ce travail pour plier le réalisme et l'impressionnisme aux fins de la peinture monumentale appparait comme le plus original effort de la peinture présente en Allemagne.

AUTRICHE-HONGRIE

Le développement artistique de l'Autriche au XIXe siècle a été intimement mêlé à celui de l'Allemagne. Des échanges d'artistes ont eu lieu constamment entre les deux peuples et nous n'avons pas cru devoir distraire de l'évolution allemande les noms des Schnorr von Karolsfeld, de Führich, de Moritz de Schwind ou de Steinle que l'Autriche a le droit de revendiquer.

Il est assez difficile de définir par quels traits l'Autriche artistique se différencie de l'Allemagne. Une tendance à la bonhomie ou à la sentimentalité, le goût des compositions théâtrales et exubérantes, ont, à certaines heures, caractérisé l'art autrichien ; d'une façon plus récente, chacune des races complexes que réunit l'état austro-hongrois tend à dégager son génie original.

Au début du XIXe siècle, l'Académie de Vienne avait à sa tête F.-H. Füger (1751-1818) qui essayait de roidir au style antique un esprit tout pénétré encore de la mollesse de l'âge précédent. R. Russ (1779-1843), J. Abel (1764-1818) suivaient des voies semblables ainsi que Karl Agricola (1779-1852), tandis que Koch (1768-1839) composait de nobles et froids paysages classiques.



STUCK — PROMENADE

Pendant que Schnorr et Führich collaboraient au mouvement nazaréen, Vienne eut, comme l'Allemagne, des petits maîtres moins ambitieux qui ont bénéficié, eux-aussi, de l'Exposition de 1906. L'image qu'Amerling (1803-1887), élève de Lawrence et d'Horace Vernet, traça d'après sa sœur, a ramené sur ses portraits la sympathie et l'on a rendu justice à Waldmuller (1793-1865) dont le portrait du comte Razumousky (1835) est un chef-d'œuvre de premier ordre, digne des maîtres, par sa simplicité pénétrante et sa pré-



LUDWIG VON HOFMANN — ADAM ET ÈVE

cision. Waldmuller, qui peignit des scènes de la vie populaire, joua encore un rôle essentiel dans l'évolution du paysage romantique autrichien.

La peinture anecdotique, les scènes de genre inspirèrent F. Eybl (1806-1880) et Danhauser (1805-1845). Ce dernier, peintre surtout de la vie élégante, a laissé dans son *Liszt au piano*, un tableau des mœurs et des tendances artistiques allemandes que l'on rapprocherait utilement du *Maître Wolframb* d'Aimé de Lemud. L'action du paysage français s'exerça en Autriche par Pettenkoffen (1821-1889). Ladislas de Pal se rattache étroitement à l'École de Barbizon.

Le dernier quart du XIXe siècle fut dominé par la gloire bruyante de quelques artistes issus de l'École de Piloty et dont les toiles gigantesques, encombrées, papillotantes de couleurs vives, donnèrent illusion à l'Europe entière : l'autrichien Mackart, le polonais Matejko, le tchèque Brozik, le hongrois Munkaczy jouirent, alors, d'une gloire éblouissante et éphémère.

Mackart (1840-1884), dans les *Sept Péchés capitaux*, dans le *Triomphe d'Ariadne*, surtout dans l'*Entrée de Charles-Quint à Anvers*, croyait retrouver la verve et la puissance de Rubens. Matejko (1838-1893) consacrait du moins au souvenir de son malheureux pays son talent emphatique, compliqué, dont *la*



Autoris. de Franz Hanfstaengl, Munich

FRANZ STUCK — SPHINX

Diète de Varsovie de 1773 reste le meilleur témoignage. Avec plus de mesure, Brozik rappelait les célèbres mariages des Habsbourg, *Tu felix Austria nube*.

Munkaczy (1844-1900), après avoir, sous l'influence de Knaus, fait admirer le *Condamné à mort* et le *Héros du village*, combinait à Paris, où il résida à partir de 1872, les leçons de Munich avec l'exemple des grandes machines alors en honneur en France. *Milton aveugle* (1878) les *Relevailles*, suscitaient des acclamations qui furent portées à leur paroxysme par le *Christ devant Pilate* (1881) et le *Christ au Calvaire* (1884). Lassé, le premier, par cet art factice, Munkaczy, tentait enfin dans la décoration de la Galerie de peinture de Vienne, des colorations plus claires et des ordonnances plus sereines.

Tous ces travaux et ceux que Hans Canon (1829-1885) accomplit sous l'égide de Rubens, sont aujourd'hui périmés. L'impressionnisme a pénétré en Autriche. Une sécession s'est fondée à Vienne en 1897. Le mouvement néo-idéaliste s'est épanoui. Il a pour chef C. Klimt dont les conceptions mystérieuses se traduisent en colorations somptueuses et conventionnelles et en arabesques de lignes influencées par les symbolistes anglais. Comme en Allemagne, ce mouvement a ramené aux conceptions monumentales. Les allégories de la jurisprudence et de la médecine de Klimt (1901), les fresques du palais Dumba à Vienne (1897) par F. Matsch en peuvent être données comme témoignages.

A l'heure présente, le mouvement d'art se fait en Autriche-Hongrie, chaque jour, plus complexe : germains, magyars, slaves, italiens se rapprochent ou s'opposent et la fécondité comme la valeur de la production viennent, en grande partie, de ces contrastes et de ces rivalités.

Léon Rosenthal.



LUDWIG VON HOFMANN — PANNEAU DÉCORATIF (FRAGMENT D'UNE FRISE)



Mme GREENE
Fontaine (enfant) plâtre teinté

L'ART DÉCORATIF

Le Jardin du Grand Palais

La Société Nationale des Beaux-Arts, sous la direction de M. de Baudot, a pris l'initiative de transformer le jardin qui se trouvait en bordure de la rue Jean-Goujon prolongée, en face du Palais de Glace, le long du Grand Palais des Champs-Elysées, en jardin à la française, et de grouper, dans cette disposition nouvelle de son parterre, les statues destinées au plein air ainsi que des œuvres exécutées pour le décor du jardin.

On ne peut trop louer cette initiative. Il est d'un goût douteux qu'un palais, dont l'architecture est contestable, mais nettement marquée du goût italien et français, du goût classique, ne trouve pas son prolongement dans un jardin à la française, mais dans un jardin dit à l'anglaise. Et, maintenant, il est facile de comparer le jardin qui se trouve en bordure de l'avenue d'Antin et du quai, avec ses coquillages, ses allées dérobées, et le jardin nouvellement installé par les soins de la Société Nationale, pour s'en convaincre. Il faut voir dans cette transformation un nouveau signe du goût qui se manifeste de plus en plus en faveur des jardins à la française. On sait qu'un comité s'est formé pour célébrer en 1913, le bi-centenaire de Le Nôtre, qui fut véritablement sinon le créateur, du moins l'apôtre le plus convaincu de ces jardins.



Mme GREENE — UNE FONTAINE
(STATUETTE DE FEMME PLÂTRE TEINT)

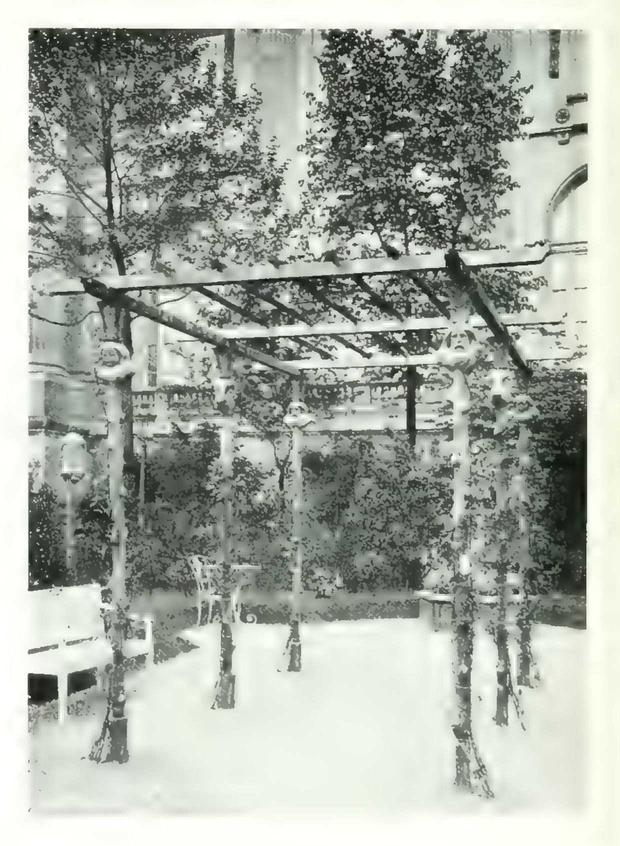
La Société Nationale, de concert avec M. Forestier, conservateur du bois de Boulogne, et le comité des fêtes organisent à Bagatelle une exposition rétrospective et contemporaine de tout ce qui concerne l'art des jardins. Dans le Folie du Comte d'Artois, la Société Nationale exposera des peintures, des aquarelles représentant des vues de jardins, et on livrera quelques pelouses à l'ingéniosité des jardiniers paysagistes. Je tremble pour les pelouses.

Les sculptures et les œuvres exécutées pour le décor du jardin de la Société Nationale au Grand Palais, sont pour la plupart très intéressantes. Il convient de féliciter tout particulièrement M. Pierre Roche qui les a disposées avec un goût parfait et une entente très sûre de leur destination. Lui-même a exécuté pour la circonstance une fontaine en terre cuite, un calvaire (Saint Yves entre le riche et le pauvre), un épi (le mois d'avril), une jardinière, un cadran solaire, des vases décoratifs en ciment, une mangeoire pour oiseaux, une pergola, un banc, une bordure de gazon, qui nous montrent ce que pourrait devenir notre art décoratif moderne, si des peintres, des sculpteurs de la valeur de M. Pierre Roche, consentaient comme lui, à donner aux fabricants de meubles et aux céramistes de nouveaux modèles, et ne croyaient pas déchoir en faisant ce que Lebrun a fait pour la manufacdes Gobelins.

De même Mme Besnard, à qui l'on doit tant de belles et nobles sculptures, n'a pas dédaigné de composer une fontaine « les trois cariatides », que Loebnitz a exécutée en céramique blanche.

J'ai remarqué aussi de jolies fontaines de Mme Greene *(la Femme et l'enfant)*, de Halou *(la Femme au tub)*, des jardinières de Lamourdedieu, de M. Bourgouin, des vases de M. de Monard, de M. Delaherche, deux *termes* de Mlle Poupelet, un pigeonnier à exécuter en bois de M. Sandoz, une stèle en ciment « l'Adoration », de M. Soudbinine, qui se souvient des sculptures mexicaines, un délicieux puits en fer forgé, avec une margelle en bois peint de M. Emile Robert, une croix de M. Moreau-Nélaton, une jolie lanterne de M. Hérain, des chaises et des tables de M. Brindeau de Jardy. Comme on le voit par cette énumération, il y a dans cette seule exposition, qui ne compte que des membres de la Société Nationale, tous les éléments d'une décoration souple et variée, parfaitement adaptée à tous les styles de jardin.

Il nous faut souhaiter que cet exemple se généralise; j'aurais désiré voir dès maintenant, dans



PIERRE ROCHE — PERGOLA
(TERRE CUITE DE LOEBNITZ)

ce jardin, une exposition de mobilier pour le plein air. Mais sans doute, mon vœu sera-t-il réalisé dans la manifestation que prépare, pour 1913, le comité Le Nôtre. Il convient que nos artisans ne se désintéressent pas de ce mobilier qui est l'objet, depuis plusieurs années déjà, d'une étude très sérieuse à l'étranger.

LÉANDRE VAILLAT.

P.-S. — EXPOSITION MANZANA-PISSARRO *(à la Galerie Hébrard)*. — Des panneaux décoratifs, des paravents, des monotypes, des cuivres, des coffrets, des estampes, qui témoignent tous d'un goût très ingénieux et très vif pour les choses de l'Orient et de l'Extrême-Orient. Il est intéressant de voir l'effort que Manzana, fils de Pissarro, a dû faire pour arriver à cette vision. Le sujet traité? Des coqs, des poulains, des cygnes, dont la compréhension est anologue à celle des miniatures persanes. Manzana reste l'illustrateur plein d'imagination des Mille et une nuits. Il est hanté par le côté précieux de ces légendes; et pour traduire ce charme précieux, il tente des recherches d'alchimiste, use des poudres d'or, et répand sur toute sa fantaisie le sortilège de la belle matière.

EDOUARD SANDOZ — PIGEONNIER
(TERRE CUITE)

EXPOSITION D'ART DÉCORATIF. — Enfin l'on parle d'une exposition d'art décoratif moderne organisée au Palais des Modes, rue de la Ville-l'Évêque, et à laquelle prendraient part Jaulmes, Sue, Huillard, Damon, etc. etc.

EXPOSITION CHÉRET *(au Pavillon de Marsan)*. — M. Gustave Geoffroy, dans la préface qu'il a écrite pour le catalogue de l'exposition, a merveilleusement caractérisé l'art de Chéret. Il est, dit-il, « un illustrateur des villes, un artiste citadin civilisé, épris des fêtes du soir, des gaietés de festins, des bals scintillants, des coquetteries et des somptuosités des robes souples. Il a le sens des spectacles, des clowneries et des sauteries de cirques, des concerts sous les arbres, des projections de lumières blanches, des contorsions des pitres, des élégances des gymnastes, des apparitions subites de danseuses. Il adore le Pierrot blanc et il a inventé le Pierrot en habit noir. Tout sujet se présente pour lui détaché de terre, suspendu, groupé dans l'air léger. Il a dressé le décor de nos distractions, silhouetté l'inconsciente Folie à grelots. Exécutant habile aux brusques perspectives et aux obliques plafonnements, vivace dessinateur connaissant la beauté et la vie, généralisant et stylant la Mode, il aura été le moderne qui aura su le mieux dégager, du réel de tous les jours, la vie en formules d'apothéoses.

Il est le frère des décorateurs de Venise et des peintres des fêtes galantes du XVIII[e] siècle, mais sans rien d'imité ni de pareil. Il est lui, et bien lui. La forme qu'il affectionne est celle d'une créature aux bras déliés, aux longues jambes, souple d'attaches, danseuse de France, rieuse de Paris, heureuse de vivre tout simplement, de valser, de bondir, de sourire, d'épanouir sa chair jeune et saine, son humeur de bonne enfant, de belle fille, d'aimable femme. Elle se réjouit pour elle-même plus encore qu'elle ne se donne en spectacle. C'est toujours la même chose, dit-on et dira-t-on. Quelle erreur! il y a autant de formes, de gestes, d'attitudes, de couleurs, d'expressions, dans ce défilé, qu'il y a d'étoiles au ciel, et Chéret, malgré son inépuisable production, n'arrivera pas à s'emparer de tout ce qu'il a vu, voit et verra passer devant lui! »

Mais, à côté de cela, Chéret est aussi l'homme auquel on s'est adressé pour fournir des modèles de tapisserie. On a vu de lui, au Pavillon de Marsan, et les cartons, et les tapisseries elles-mêmes. C'est d'abord, pour l'État, le *Salon Chéret* exécuté par la manufacture nationale des Gobelins, d'après les cartons de l'artiste, et comprenant : une tenture de quatre tapisseries, *les Roses, les Blés, les Pampres, les Houx :* deux fauteuils et

quatre chaises, dont les attributs, masques et fleurs, empruntés aux saisons, roses, coquelicots, marguerites, pêches, raisins, houx, camélias, et qui correspondent à l'ornementation de la tenture ; un écran de deux masques entourés d'une guirlande de roses et de roses trémières. C'est ensuite un salon en tapisserie exécuté pour M. Fenaille par M. N. Gauzy, artiste-tapissier des Gobelins : *la Danse*, *le Déjeûner sur l'herbe*, deux figures décoratives, deux canapés, six fauteuils et un écran. Je n'étais pas sans appréhension, je l'avoue, en pensant par avance à ce que l'art du lissier ferait de l'art du pastelliste et du peintre.



Mme A. BESNARD

FONTAINE : LES TROIS CARIATIDES
(CÉRAMIQUE PAR [illegible])

Comment traduirait-il avec la laine et la soie, matières rebelles, le charme volatil et souple de ces peintures et de ces pastels. Comment faire passer dans le tissu la poudre impalpable de ces jolies imaginations ? On y a pleinement réussi, et le métier des Gobelins s'affirme toujours avec plus d'autorité. L'interprétation est exacte, cependant sans raideur. Tout au plus peut-on contester les bordures grises, et dans *la Danse* et *le Déjeûner sur l'herbe*, des parties assez importantes sans ornement, que les lissiers d'autrefois n'auraient pas laissées vides.....

L. V.

LE MOIS ARTISTIQUE

Le Salon de la Société Nationale (XXIIe Exposition)

Le Salon de la Société Nationale (XXIIe exposition). — De tous ceux de l'année, c'est de beaucoup le meilleur et, quoi qu'on en dise, le plus éclectique. Non qu'on y accepte toutes les tentatives dans leur moment d'éclosion, à leur début, mais on les y accueille lorsqu'elles se sont dépouillées de cette verdeur, de ce trouble, de cette exagération qui les rendent à la fois virulentes et indécises. En un mot, tout ce qui a du talent peut espérer se voir reçu à la Nationale. Et quelqu'un qui n'aurait, pour se tenir au courant, que cette promenade annuelle, aurait assez la sensation de ce qui se passe dans la peinture française.

Il y a beaucoup de mauvaises choses, certes et un nombre considérable de médiocres. Il est impossible matériellement que deux mille sept cent œuvres soient toutes bonnes. Mais il y en a suffisamment de belles et d'intéressantes pour retenir notre attention sympathique.

Et tout d'abord les trois admirables tableaux de M. Ignacio Zuloaga : *Mon oncle Daniel et sa famille*, *le Christ du sang* et *la Victime de la fête*. Rien, ni son parti pris de déformation : premier plan démesuré pour la réduction extrême des perspectives, ciels plombés et sans air, rapprochés comme des rideaux, rien n'empêche ce peintre d'être un grand artiste. On dirait au contraire que tout sert chez lui à l'exaltation d'un fort sentiment, d'une force pathétique énorme. Ses figures sont extraordinaires d'intensité psychologique et de caractère de race, ses paysages impressionnants comme des visions. Il rappelle un peu le Greco, qu'il aime tant, mais rien en lui de maladif, de désincarné, de spectral. Il reste espagnol réaliste, profondément.

Loin de se figer, de s'arrêter, l'art de M. Raffaelli semble au contraire en progrès. Ses vues de paysages méridionaux sont des merveilles de précision tout en restant vaporeuses. *Le Marché à Antibes, les petites Maisons au bord de l'eau* surtout m'ont séduit.

M. Aman-Jean garde dans son grand panneau décoratif *les Éléments*, commandé par l'État pour un amphithéâtre de la Nouvelle Sorbonne, ses qualités de gracieuse rêverie, de distinction nacrée, de charme. On imagine mal qu'il puisse les perdre, quelle que soit l'exigence mythologique d'une commande officielle. C'est devenu banal de dire qu'on retrouve dans les paysages peints de M. Auguste Lepère la force de ses gravures, mais il y ajoute une séduction de couleurs véritablement délicieuse.

Toujours incomparable virtuose, M. Albert Besnard nous montre aujourd'hui les effigies de *M. Emile Sauër* et du *graveur Charles Coppier*, cette dernière tout à fait magistrale de pensée et d'exécution. Il semble qu'on ait épuisé les termes en lesquels on puisse célébrer l'art intime et savoureux de M. Le Sidaner. Parmi ses six envois, il y a une certaine *Cour de marbre*, que personne que lui aujourd'hui n'aurait pu peindre. Et personne que lui ne sait obtenir un effet de mystère avec la simple géométrie des architectures. De Mlle Olga de Boznanska six portraits pleins d'intense et délicate méditation. Le vague attirant du spleen et la gravité de la vie intérieure exprimé par une couleur savante et subtile. Notre collaborateur M. Léandre Vaillat a dit des choses très justes sur les décorations si séduisantes de M. Caro-Delvaille. Nous avons déjà reproduit *le Bel été*. *Le Bosquet de Pan* et *les Présents de la Terre* ne le cèdent en rien à cette composition si caressante à la fois et si large. Il faut avoir vu les adorables bébés de Mlle Béatrice How pour se rendre compte de leur charme. C'est d'un ragoût, d'une verve, d'une légèreté, d'une tendresse absolument ravissants. M. Francis Auburtin est un de nos meilleurs décorateurs. Il peint avec les couleurs même de l'aube des ciels pâles et des étendues marines blanchâtres et vaporeuses où il est tout naturel que les filles des eaux mènent leurs rondes. Et quel pur et beau dessin ! Vaporeux aussi M. Lévy-Dhurmer, avec ses *Glycines*. Ces effets indécis représentent une science raffinée mais toujours mise au service d'un sentiment d'art inaltérable. C'est un noble spectacle esthétique que la vitalité, le renouvellement, la sincérité de vision et de technique de M. Alfred Roll. Jamais de lassitude, jamais de concession à la facilité, jamais rien qui soit esquivé. Ses *Chevaux affrontés* sont admirables. Et quelle belle effigie que son *Portrait d'homme*. Toujours jeune, ému, pétri de lumière l'art de M. Émile Claus, ce grand peintre flamand. De M. Maurice Denis une belle décoration pour un escalier : cinq panneaux déroulant des visions de *L'âge d'or*. J'ai particulièrement remarqué un *Nu* de Mlle Virgilio Costantini, d'un modelé exquis, d'une jolie fraîcheur de touche, du plus séduisant effet. On y sent la main d'une artiste authentique. Il n'est pas sans analogie avec les productions d'un peintre de beaucoup de talent, M. Eugène-Paul Ullmann dont la *Femme à la houppe* est d'une bien agréable composition.

Parmi les artistes dont le sentiment traditionnel s'affirme avec une noble tenacité en dépit de toutes les tentations brillantes de la mode, citons M. Armand Point qui expose un *Portrait de jeune fille* d'une grâce charmante, un *Jugement de Pàris* d'une composition éminemment classique et une *Biblis* changée en source où s'atteste sa science absolue du nu ; M. Ernest Biéler qui, sous le titre de *l'Eau mystérieuse*, montre une vasque de nénuphars où se mirent des jeunes filles : vaste tableau d'un groupement un peu préraphaëlique, d'une exécution minutieuse et harmonieuse ; M. Angel Zárraga dont j'ai déjà parlé l'année dernière : sa *Fiancée* est d'un art archaïque et précis, d'une intention à la fois décorative et mystique très bien réalisée, et d'un charme si moderne en même temps et un peu mystérieux ; Valentin de Zubiaurre, très en progrès, et dont les compositions résolument archaïques ont une vie intérieure si pudique et si profonde, une si touchante force d'émotion.

Toujours dans des lumières dorées et blondes se déroulent les féeriques et heureuses imaginations de M. Gaston La Touche, dont M. Le Mains, pour le paysage, semble emprunter parfois, mais, avec plus de recueillement, les harmonies automnales. Si les jardins exotiques de M. Rusiñol ne nous apprennent rien de nouveau sur son art mélancolique et immobile, les *Jardins romains sur la Riviera* de M. Raymond Charmaison représentent un grand progrès sur les précédentes compositions de ce même artiste. Leur succès a été très grand.

Si, d'une manière générale, l'arrangement du Salon fait honneur à ses organisateurs, du moins faut-il faire d'expresses réserves sur le sort réservé à quelques artistes vraiment bien mal placés. Je citerai en premier lieu M. Edouard Morerod dont le tableau : *Pastora Jimenez y Vargas, gitane* méritait d'être accroché en pleine évidence : sa sobriété, sa distinction, son allure élégante, sa science en font une œuvre de style ; M. Émile Cornillier, du moins pour son intense *portrait de*

Mme B. plus attachant à mon avis que sa gracieuse effigie de jeune femme, qui, elle, est admirablement placée ; M. Duluermoz qui dans *Haro sur le bandit* peint des fauves avec une puissance rare.

De M. Armand Berton un beau portrait de femme, mais surtout un nu d'une qualité exquise. Cet artiste semble bien être arrivé cette fois à la perfection par la rareté de ses harmonies, l'intimité de son sentiment, le charme de ses tonalités. Ses nus sont vraiment poétiques. Nous reviendrons sans doute un jour plus particulièrement sur le talent de M. Charles-W. Hawthorne, qui est un beau peintre, comme le prouve sa *Fille du pêcheur*, mais surtout un peintre profond, comme l'atteste ce groupe émouvant qui s'appelle *les Amoureux*.

M. Georges Lecomte a trouvé une très spirituelle expression pour désigner ce je ne sais quoi qui caractérise à ne pas s'y tromper quelque deux cents œuvres de peintres spécialement anglais et américains. Il appelle cela le bouquet anglo-saxon. Il est d'ailleurs, ce bouquet, quoique passablement composite, très savoureux. A des doses différentes, avec un arôme plus ou moins vif, on le retrouve chez des peintres comme MM. James Shannon et Lavery qui l'ont plus *dépouillé*, plus distingué ; Mlle Ethel Carrick, plus vert, plus cru ; M. Frieseke et M. Rupert Bunny qui en ont savamment mêlé tous les parfums, sans même en oublier l'acidité verte qu'ils corrigent d'une savante exposition au soleil ; MM. Harold Speed et Myron Barlow, et Mlle Ethel Mars qui l'ont plus froid, plus sec, mais encore très vif et très reconnaissable. Certains peintres, qui ne sont pas anglo-saxons, le possèdent aussi, quoique plus atténué et mêlé à d'autres parfums : ainsi M. Raymond Woog (une charmante *fillette à la poupée*, une *harmonie blanche et bleue*, une *harmonie nègre*) ; ainsi M. Minartz (*Tabarin*), M. Chapuy (un savoureux *Coin d'Atelier*), ainsi M. Simonidy (*la lecture*, *Baigneuse*). Par contre, on ne le retrouve presque pas chez des artistes comme Mme Elisabeth Nourse : un envoi de six toiles extrêmement intéressantes, d'un fort dessin, d'un sentiment curieux, et comme M. Douglas Robinson (*Femme assise* et *Portrait de Mademoiselle Kinsella*).

Le fragment de décoration qu'expose M. Sert : *Le Mariage de Psyché* atteste de hautes et solides qualités, encore qu'on regrette de ne pas voir une virtuosité si impeccable servir une conception plus légère, plus aérée.

Une mention toute particulière doit être faite d'artistes tels que MM. Gaston Prunier qui, peintre ou aquarelliste, donne à ses paysages un pathétique si vif mais tiré de la seule observation de la nature ; Léon Frédéric, pensif, et qui à force de science réalise les intentions les plus contradictoires en apparence avec la technique picturale ; Georges Desvallières, âpre interprète du *Bon Larron*, portraitiste charmant d'une jeune fille ; Anquetin, épanoui et verveux comme son maître Rubens ; Marcel Roll, qui expose deux panneaux décoratifs tout vibrants, tout fondus de lumière claire ; La Gandara aux effigies féminines d'une suprême élégance ; Georges Jeanniot, si connu comme illustrateur, mais qui affirme dans *Les brûleurs de Goëmon* et surtout dans le *Portrait de Mme A. V.* un si sincère talent d'observateur et de peintre ; A. de Laszlo, portraitiste de race qui s'est surpassé dans le portrait si gracieux et si nerveux de Mme la baronne de B. ; Fernand Desmoulin qui nous donne trois excellents portraits et deux paysages vibrants de Monte-Carlo ; Ferdinand Olivier qui peint les ports de Provence avec une sensibilité raffinée sous un air de large synthèse ; Weerts avec six solides, probes et harmonieux portraits ; Albert Lebourg, qui sait exprimer toute la douceur de l'Ile de France ; Bernard-Osterman (quatre portraits de grand style dont un de S. M. le roi de Suède) ; Carolus Duran et ses portraits aux somptueuses harmonies rouges ; M. Henri Duhem qui rivalise avec sa femme, Mme Marie Duhem pour l'expression d'un certain intimisme crépusculaire qui est bien à eux ; Etienne Dinet, orientaliste insurpassable ; Gaston Hochard et sa spirituelle interprétation des *Ballets russes* ; Adrien Karbowsky qui pousse le goût jusqu'à l'exquis ; Stefan Popesco dont le panneau décoratif *Les rochers* est d'une largeur de conception et d'exécution particulièrement remarquable ; Willette toujours si séduisant, toujours si jeune ; Charles Giron, un superbe *portrait de Mlles Christine et Simone G.* où s'atteste une fois de plus le consciencieux talent de cet artiste ; Mmes Galtier-Boissière, prestigieux peintre de fleurs ; Andrée Karpelès dont le talent s'affirme avec une rapidité rassurante (*le Tub* est une œuvre exquise et raffinée) ; Hélène Darmesteter (*la tasse de thé*, très belle nature morte) ; Breslau (d'admirables et minutieuses fleurs) ; Hélène Lacouloumère (un charmant *village d'Auckfer* (*Morbihan*)).

M. Boldini abuse d'une virtuosité qui fut étourdissante. Les nus de M. Henri Baudot sont d'une belle et sourde harmonie nacrée. La Venise de M. Abel Truchet ne manque pas de charme, ni les paysages marins de M. Henri Paillard.

Il nous faut citer encore MM. Ablett, Lempoels, Camille Lambert, papillottant et étincelant ; Louis Bracquaval et ses paysages du nord de la France ; Emile Boulard, Maniewitch, Henry Gsell, Walton (le *Dr J.-G. Bartholomew*, œuvre de grand style),

Michel Cazin (*un portrait d'homme* et de beaux paysages de Flandre); Vauthrin, Gabriel Biessy, Lebasque (un remarquable portrait de Mlles M. et N. (robe japonaise); Gillot dont je préfère la décoration moderne pleine de fumées d'usines à ses représentations de fêtes officielles; Koopman (*La tempête. Mystère de jeune fille. Vers l'inconnu*); Alfred Smith (une douce *Harmonie d'été*); David-Nillet, Frantz Charlet (*Le bourguemestre van D. B. et sa famille*); Montenard, épris des rouges et chaudes lumières méridionales; Bastien-Lepage (une très juste et jolie *Route de la Meuse*); Morisset (nus, portraits, marines également délicieux et fleuris); Migonney pour qui la vie arabe n'a point de secrets; Dagnan-Bouveret, Charles Guérin, Claude Rameau, Cariot (un paysage d'automne tout frissonnant); Prinet, un peu froid, mais qui expose un superbe paysage d'Assise; Jean Weber, si gouailleur et si satirique; Prouvé, Fox, Haustrate, Walter Gay égal en sa virtuosité; James Lignier (*Paysage d'automne*); Jacques Brisssaud (beau *portrait du Vte R. d'A.*); Lépine, Walton, Dagnac-Rivière, Dannenberg (*La prairie: Hiddensee*); Fernand Durozé, Albert Tancrède (un amusant *portrait du sculpteur Philippe Besnard*): Claudius Denis, Clarence Gagnon (*Paysage d'hiver au Canada*, œuvre tout à fait remarquable); Suréda, Cabriel de Glehn, Marret, Waidmann, E. de la Villéon (de romanesques châteaux bretons); Dauphin (vibrants paysages provençaux); Irolli, Baudouin, Maurice Eliot, Altamura, Roelofs, Muenier, Casas, (*Portraits des enfants de M. et de Mme Sanchez*); Henri Dumont, Gervex (*Le Christ au tombeau* et quatre portraits); Milcendeau, Jules Ribeaucourt, Charles Wittmann (*Effet de neige*); Jaulmes (son adorable *Repos à la fontaine*); Carrier-Belleuse, Jacques Baugnies, Jean Béraud (un curieux *Chemin de croix* et des études mondaines); Pierre Bracquemond, Eugène Burnand, Juan Cardona, Claudio Castetucho (*Soir, mer calme*); Henry Déziré (de très fortes natures mortes); Jules Flandrin, François Guignet, Guirand de Scévola, Hanicotte, Alexandre Harrison, Henri Havet (quatre bien beaux paysages); Hubert de La Rochefoucauld, Albert Lechat, Gaston Lecreux (*La Musette* et *Azalées*); Louis Legrand, Lhermitte, le grand paysagiste rural Lunois, Marcel-Lenoir, Maxime Maufra, Henri de Nolhac (*Portrait de M. Marnier Lapostolle*); Edouard Saglio, René Schützenberger, Alexandre Séon, René Seyssaud (une lumineuse *colline à l'aube*); Tadé Styka, Georges Zezzos, Edgar Chahine, dont nous reparlerons un jour et dont les dessins sont si savoureux; Gustave-Adolf Mossa dont les aquarelles sont d'un sentiment décoratif et légendaire si subtil, si précieux; Eugène Zack, Mmes Marie Cazin (deux larges et classiques tentatives de peinture à fresque); Grâce Raolin, Marie-Paule Carpentier, Jeanne Denise (de beaux animaux très bien étudiés); Annette Ardron, Marie Boylesve, Marguerite Rossert, artiste de premier ordre, qui trouve moyen d'être large malgré la minutie d'exécution de la miniature; Anna Gardiner, Iso Rae, Florence Esté.

La place me manque pour faire mieux qu'énumérer à la gravure les tentatives intéressantes d'artistes comme MM. Eugène Béjot, ce bel aquafortiste dont M. Henri Bataille parlera prochainement dans la *Revue*, Jacques Beltrand, Jacques Beurdeley, Paul-Émile Colin, Émile Friant, Georges Gobo, Hallo, Pierre Gusman, Laboureur, Latenay, Le Meilleur, A.-M. Le Petit, Alphonse Lévy, Malo-Renault, Henri Meunier, Pierre Roche, T.-François Simon, Valère Bernard, Waltner, etc.

J'avoue ne point trop comprendre les intentions poursuivies par M. Bourdelle dans sa *Pénélope*: par contre j'admire sa *Dame russe (buste marbre)* qui est une merveille d'observation et de style. Immédiatement à côté d'elle, je placerais un *Orgueil* de M. Jules Desbois, buste de femme si étonnamment construit et étudié, un vrai chef-d'œuvre. Il faut mettre tout à fait hors de pair *la Madeleine (statuette en marbre)* et un *Portrait de fillette* de M. Eugène Bourgouin. Cet artiste a atteint là une plénitude, une perfection de sentiment, une maîtrise technique remarquables. Il ira loin. L'art pensif et caressant de M. Naoum Aronson séduira les âmes délicates et rêveuses. Et la douceur de ses modèles est ravissante. Admirable, le *buste de M. Iswolsky*, par M. Séraphin Soudbinine; et le *buste de Mme B.*, de M. Bartholomé lui fait honneur. De cet artiste protéen qui a nom Pierre Roche, une œuvre particulièrement saisissante: le large et superbe buste en marbre de *Dalou*. Cette phalange de grands sculpteurs se grossit encore de personnalités aussi marquées que MM. Alfred Halou (*Saint-Jean-Baptiste. Niobé. Baigneuse. Ève. Paysanne*. etc.). Andréotti (une *Frise nupnuptiale* d'un symbolisme un peu abstrait, mais d'une plastique impeccable); Sandoz (*Danseur au serpent* et une ravissante *Semeuse d'amours*; Henri Vallette et ses magnifiques animaux; Paul Paulin, dont les bustes sont parfaits; Mmes Yvonne Serruys (*Les Baigneuses, groupe marbre*, d'une science si sûre, d'un sentiment si doux, et *Le Faune aux enfants*, d'un mouvement tumultueux et séduisant); Jane Poupelet, Louise Oehsé, au si beau talent.

N'oublions pas de citer les beaux efforts attachants de M. Fix-Masseau, Lamourdedieu, Nieder-

hausern-Rodo, Charles Despiau (*Portrait de Mme le Dr Fabre* et *Buste de Mme L. S.*); Constantin Ganesco (*Le Christ outragé*, cire); Anders Joensson (*Un Ours blanc*, marbre de premier ordre); Jacques Froment-Meurice, qui connaît le cheval comme un écuyer et comme un anatomiste; Albert Aublet (*Mendiante arabe*, terre cuite); Lanfranchi, Zettler, Gibson, Agathon Léonard, Ivar Johnsson (un très curieux *portrait d'homme* en bois sculpté); José Clara, Paul Vannier (un délicieux nu de pierre grise, *Repos : figure couchée*); Popineau, Mars-Valett, Philippe Besnard (*Nu de femme*, *Portrait de M. E.*, *Portrait de M. D.*); Rembrandt Bugatti, animalier et portraitiste également remarquable; Henry Arnold (*Rêverie*, *statuette marbre*); Edouard Wittig (*Ève*, *pierre*, sculpture magnifique, et *Buste du comte S.*, *marbre*); Robert Wlérick, Gottfrid Larsson, Deskovic (*Sur la trace*, *l'Ane dérangé*, *Devant du gibier*, curieuses expressions d'animaux).

F. M.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

Quai d'Orsay. — 28e Exposition de la Société des Artistes Indépendants.

Salle du Jeu de Paume (Tuileries). — Exposition Carpeaux-Ricard.

3 bis, rue de Bagneux. — Exposition d'atelier [illegible].

Galerie Brunner. — Exposition de peintures chinoises anciennes.

Galeries Haussmann, 29, rue de la Boétie. — Exposition Moteley.

Musée Cernuschi. — Exposition d'art chinois.

Galerie Henri Manuel. — Exposition des œuvres de Xavier [illegible] et du statuaire [illegible].

Galerie Devambez. — Exposition de Mme [illegible].

Galerie Hébrard. — Exposition d'art décoratif, par Manzana-Pissarro.

Galerie Hessèle. — Exposition d'œuvres concernant *l'Enfance*.

Lyceum-Club. — Exposition de peinture, sculpture et art décoratif.

Galerie Rouart, 34, avenue de l'Opéra. — Exposition de grès, par Bing et Grondahl.

Musée des Arts décoratif. — Exposition des dons faits par M. Maciet et exposition de soieries tissées d'après les dessins de Ph. de Lasalle.

19, rue Caumartin. — Exposition de l'atelier Julien Dupré.

Au Palais de Glace. — 6e Salon des Humoristes.

[illegible] boulevard des Italiens. — Exposition de peintures à l'encaustique par M. Gabriel [illegible], à la Fédération philatélique.

Galerie Durand-Ruel. — Exposition d'œuvre de Renoir.

Galeries Moleux, 68, boulevard Malesherbes. — Exposition des peintres du *Paris Moderne*.

Galeries Bernheim, avenue de l'Opéra. — Sculptures sur bois de Georges Lacombe.

Galeries Allard, 20, rue des Capucines. — Jardins d'Italie et d'Espagne de Georges Bergès.

Galeries Marcel Bernheim, 2 bis, rue Caumartin. — Figures de femmes et d'enfants de M[illegible] Mantovani G[illegible].

Galeries E. Druet, 20, rue Royale. — Exposition de dix peintres : Alexandre Blanchet, Louis Charlot, Henry [illegible], André Lhote, Alfred Lombard, Charles Montag, Roderic O' Conor, Henry Ottmann, M[illegible] Fray-Micolaud, [illegible], et L. D. Germain.

Exposition annuelle. — 3e groupe.

Galerie Devambez, 43, boulevard Malesherbes. — Aquarelles de M. Pierre [illegible] Ringuet. — Sculptures du Dr Paul Richer.

Galeries Bernheim jeune et Cie, 15, rue Richepance. — Exposition Edouard Vuillard. — Exposition Marie-Madeleine Franc-Nohain.

Galeries Arthur Tooth and Sons, 41, boulevard des Capucines. — Paysages de H. Hughes-Stanton. — Exposition Pierre Bracquemond.

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — 28e exposition de la Société des Pastellistes français. Tableau de Victor Gilsoul; Pastels de Henri Le Riche; Tableaux d'Emile [illegible]. Peintures et pastels de Joseph Communal; Tableaux d'Italie et de Provence de [illegible]. Tableaux d'Émile Boggio.

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

L[illegible] exposition de miniatures. Le [illegible] *Kunstverein* de Munich [illegible] la durée de trois semaines. C'est [illegible]

[illegible] continue [illegible] dont s'entrava trop souvent la marche de ce congrès qui dansait trop, nous font aujourd'hui l'effet plus de vaporeux et d'inconsistants menus fantômes que de l'exacte ressemblance de ces créatures fortement individualisées, qui nous ont laissé tant de mémoires savoureux et [illegible], de ces héroïnes dont Balzac nous a raconté tant de passions et de détresses, traversées par les éclairs de l'épopée impériale. Que l'on compare seulement ces [illegible] à toutes ces vivantes miniatures anglaises du siècle précédent où du vrai sang anime de la vraie chair sous d'abondantes chevelures et de solides étoffes !

Le meilleur résultat de l'Exposition de Munich fut peut-être la découverte en plein Musée national d'une étonnante miniature de Hans Holbein. Elle portait sur son fond bleu les initiales quelconques du modèle et une date. Il n'en avait pas fallu davantage pour qu'elle fut classée au bénéfice trop généreux du commode «maître inconnu» qu'il faut cependant préférer à tant d'outrecuidantes et d'impudentes présomptions qui, deci delà, finissent par acquérir sous nos yeux force de loi. Mais ici le petit Holbein parlait le langage trop éloquent de l'évidence, appuyé du fait préalable de dessins célèbres. Aussi je sais tels princes pour de vrai, que le surent découvrir avant aucun prince de la critique et de l'érudition. On voit que les directeurs de musée sont plus ou moins les mêmes partout et que partout ils aiment à dormir sur l'oreiller de paresse des positions acquises.

Quant aux échantillons de la miniature moderne, qui nous sont surtout montrés par la famille de S. A. R. le prince Ludwig Ferdinand, il est dores et déjà évident qu'ils tendent plus à se rapprocher de la manière aimable et mondaine que de toute autre. J'aimerais qu'au pays de Lenbach et de Samberger la miniature, si elle doit revivre, ne persiste pas dans ce parti-pris de fadeur. Les chairs «pétries de lys et de roses», les petits minois «frais et gracieux comme les amours», les «ovales allongés», les «yeux en amande», toute cette rhétorique galante qui existe aussi bien dans la miniature que dans le conte moral seraient faits pour nous en dégoûter à tout jamais si, à côté des Mmes de Genlis et des Bouilly de cet art, nous n'en revoyions de loin en loin les Retz et les Saint-Simon anonymes.

Cette exposition de miniatures était fort agréablement complétée par tout ce qu'on avait pu rassembler de dessins préparatoires à des miniatures et de tout ce qui peut proprement ou improprement passer pour tel. Certes nous serons les derniers à nous plaindre d'avoir revu la série des petites aquarelles autrichiennes de Fendi, propriété d'une autre Altesse Royale, Mme la princesse Arnulf de Bavière. Sœur de ce prince régnant Jean de Liechtenstein, si connu en Autriche comme Mécène et dont la galerie de tableaux et les collections en divers châteaux sont renommés, cette grande dame a emporté avec elle à Munich un coin tout entier de Vieux Vienne, où se retrouvait dernièrement un beau portrait de Waldmuller. Les aquarelles en question de Fendi sont de petites scènes populaires d'une touche extrêmement légère, mais d'une vérité, d'un charme et d'une poésie inégalables. Je ne sais rien qui parle mieux de la paix des champs slovaques sous une domination autrichienne que la madyarisation forcée d'aujourd'hui fait si amèrement regretter. Des enfants candides aux hardes blanches jouent ou paressent à la lisière des blés blonds. D'autres prient sous un grand chêne. Au loin sous le ciel à peine gris bleuissent les contours connus du Wienerwald. Quelques-unes de ces gracieuses petites idylles ont pour théâtre le sol héroïque de la région d'Aspern et d'Essling, de Lobau et de Wagram et ont été peintes peut-être quelques mois après les hauts-faits rapportés dans l'éblouissante épopée de Marbot. De Marbot à Fendi pourtant quel écart ! Rien n'empêche les champs de fleurir... Et il y aura toujours place au soleil pour les tendres bluets de Fendi à côté des coquelicots sanglants des batailles.

La dernière des monographies artistiques de la Maison Vielhagen et Klasing, dans cette collection à laquelle l'Allemagne entière du haut en bas de l'échelle sociale souscrit et fait fête, vient d'être consacrée au Maître Albert von Keller dont il a été si souvent parlé ici. L'œuvre entier de ce célébrant très spécial de la femme moderne, sorte de Guy de Maupassant de la peinture allemande, y est très minutieusement passé en revue, groupé autour des grands sujets cycliques : la *Sorcière* ou la *Possédée*, la *Résurrection de la Fille de Jaïre*, *Judith et Holopherne*. Une fois de plus il faut constater le privilège qu'a l'art de confesser ce qu'aucun écrivain, même le plus hardi n'oserait dire. Montrer ce que montre elle-même la vie n'aura jamais les inconvénients de le commenter.

WILLIAM RITTER.

AUTRICHE-HONGRIE

Voici la seconde fois depuis la fondation de cette revue que j'ai le plaisir de signaler à Prague une exposition du vieux maître Mikulas Ales (*Micoulache Aleche*), cette sorte de barde dessinateur inspiré, mi-pamphlétaire, mi-peintre d'histoire, tantôt illustrateur épique, tantôt caricaturiste lyrique. Celle qui a eu lieu au Rudolphinum, sous les auspices de l'importante *Umelecka Beseda*, est la plus complète à laquelle nous avons été conviés, et du fait même de sa possibilité en un local aussi officiel, elle marque un peu la consécration gouvernementale, ou tout au moins la reconnaissance par " l'ennemi héréditaire " de cette œuvre patriotique qui aussi bien que les *Chants d'un esclave* du grand poète Svatopluk Cech a épousé toutes les rancunes de la nation.

Ales est, de tous les journalistes du crayon, en n'importe quel pays, le plus proche de la poésie populaire et l'illustrateur le plus éloigné de l'illustration telle qu'elle se pratique à Paris, à Vienne et à Londres. Tous les mots qu'il faut employer pour le désigner appellent immédiatement un correctif. C'est un cas analogue à celui de Smetana en musique. Il est la chose propre du pays tchèque et avant de le juger il faut avoir tout au moins essayé d'*avaler* le tchéquisme et s'en être assimilé un peu de l'esprit. Le dire caricaturiste par exemple est un tort, car le correctif est immédiatement un caricaturiste qui a le sens de la beauté, qui ne cherche nulle ressemblance, ni la diffamation d'aucune ressemblance individuelle, mais qui crée des types parfaitement synthétiques ; l'aristocrate autrichien d'antan par exemple, mâle ou femelle... Il les caractérise *en leur classe* et non en leur personne avec quelque chose de l'outrance sarcastique que mit Voltaire retour de Prusse, à parodier leurs congénères allemands. Mais s'agit-il du soldat autrichien, loyal et plein d'entrain ; du *suhaj*, du joyeux garçon slovaque, le procédé sommaire et grossis[sant] est resté le même et dans l'un et l'autre cas le résultat demeure plein de poésie. Et puis c'est le XVIIIe siècle baroque et cocasse, encroûté sous ses atours pompeux au fond des châteaux grandioses et mornes de la campagne tchèque ; où c'est la gloriole parée des retraites de la Burg ; où c'est le cri d'ivresse, l'oraison jaculatoire du cœur slovaque en pleine nature. Le tout en quelques traits, jamais une individualité, un portrait. Toujours un personnage épique.

Il pourra peut-être sembler absurde de citer le magnifique et décoratif Chateaubriand à propos d'Ales. Mais à certaine profondeur d'honnêteté foncière tous les hommes sont frères, à plus forte raison deux poètes qui savent être l'un

[illegible] pompeuses, grandioses. Parlant de portrait [illegible] ressemblant, ce grand seigneur disait : « Pour [illegible] sorte de caricatures, j'aurais cherché soigneusement à l'étouffer : tout ce qui fait grimacer la nature de l'homme me semble peu digne d'estime. On sent bien que je n'enveloppe pas dans cet arrêt la bonne plaisanterie, la raillerie fine, la grande ironie [illegible] comique ». Or, justement c'est tout cela, plaisanterie et comique, ironie éloquente qui se trouve chez Aleš sans que grimace la nature de l'homme.

Peintre et illustrateur d'occasion — une occasion qui a duré toute une vie — Aleš est proprement [illegible] qui ne se trouve jamais mieux à son aise que quand de vastes surfaces de murailles lui sont confiées. Le foyer du Théâtre National de Prague, où de grandes lunettes ont été remplies par lui des nobles évocations historiques et symboliques des provinces de la Bohême, nous le montrent à ses débuts, pleinement maître déjà de sa composition, admirablement simple de conception et direct continuateur de Joseph Manes. Malheureusement son coloris romantique, très influencé peut-être par l'art de Schwind et, dirait-on même, par la musique de Carl Maria Weber est loin tout d'abord de valoir en agrément la vigueur de son dessin et le charme de son invention. Mais en avançant en âge, voici qu'Aleš a su dégager de vrais dons de coloriste. Et, pour être celle d'un restaurant, sa décoration de la salle à manger du café Merkur n'en est pas moins l'une des plus sereines, l'une des plus nobles choses qui se puissent voir à Prague.

Le jour où la vie de Mikuláš Aleš s'écrira, on s'étonnera une fois de plus de l'incroyable distance qui, en Bohême et trop souvent hélas ! partout en Autriche, sépare le talent, quelquefois le génie, de la seule digne récompense de ce talent et de ce génie, c'est-à-dire la faculté de les exercer en leur plénitude. Il faut laisser à la Hongrie cet avantage sur toutes nations slaves et même aussi sur Vienne que jamais elle n'y regarde à deux fois lorsqu'il s'agit d'honorer ses grands hommes et de leur assurer des conditions favorables de travail et de développement. Malheureusement la plante humaine, pour fleurir en beauté artistique, recherche au contraire les sols rocailleux et les atmosphères déprimantes... L'histoire des artistes heureux n'existe pas.

William Ritter.

ESPAGNE

Ici comme ailleurs, le printemps fait éclore, avec les fleurs, une profusion d'expositions particulières en attendant le Salon officiel de Mai. La plus importante de ce mois, sans conteste, aura été celle d'Aureliano de Beruete, dont je vous ai annoncé récemment la perte imprévue autant que cruelle pour l'art espagnol, sous son double aspect de critique et de peintre. C'est le second, peut-être moins connu du grand public que le premier (car l'éminent paysagiste, s'il produisait beaucoup ne prodiguait guère les exhibitions de ses œuvres) que son fils, M. de Beruete y Moret a eu la pieuse pensée de révéler en rassemblant, dans deux des ateliers de la nouvelle et somptueuse résidence du maître Sorolla, fraternel ami du défunt et auteur du si beau portrait de celui-ci qui figure à cette exposition, 6co tableaux ou études laissées par son père en mourant et qui retracent toute sa carrière artistique depuis sa jeunesse, où, élève et [illegible] de Haes, il voyait et peignait la Castille comme la [illegible] jusqu'au moment où, sous l'influence de [illegible] puis du « luminisme » de Sorolla lui-même, mais en gardant sa personnalité, il mit [illegible] palette tout l'éclat du soleil méridional, au point de paraître avoir changé de latitude, quoique toujours resté [illegible] Tolède, Ségovie, Cuenca, les environs de Madrid, auxquels se mêlent seulement quelques [illegible] Cette exposition où tout Madrid [illegible] la mémoire de Beruete [illegible] répartie en deux salles dont [illegible] et mesurer les du talent de l'artiste depuis ses débuts jusqu'à la dernière période, et [illegible] œuvres [illegible] sa mort et en [illegible] perte.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

et de la couleur de sa patrie, qu'il sait rendre excellemment, s'est vu transplanté sous un ciel et dans une ambiance tout différents, à Rome, d'où il a rapporté les paysages et scènes qu'il expose au milieu de sujets grenadins et madrilènes. Mais on peut se demander à ce propos si de telles transplantations conviennent bien à des tempéraments imprégnés de l'air et de la saveur du terroir comme l'était et continue à l'être, au fond, le sien dans ses notations romaines.

A signaler encore une exposition de types galiciens assez exactement saisis par le caricaturiste Castelao. Mais l'âme de la Galice, cette Bretagne espagnole, vibre surtout dans l'Exposition régionale organisée par le « Centro Gallego » de Madrid, qui a réuni dans ses salons une collection d'œuvres de mérite inégal, parmi lesquelles se détachent celles des peintres Alvarèz Sotomayor, avec le portrait de sa mère et ses paysans galiciens, d'Avendaño, dont les paysages surpassent les figures, de Corrédoira, influencé à l'excès par le Gréco, de Piñeiro, Silvio Fernandèz, Canitrot, etc., des artistes défunts Vaamonde, Murguia et Carrero, du caricaturiste Castelao, déjà nommé, du sculpteur sur bois Magariños. Cette initiative d'exposition régionale est d'un bon exemple en Espagne, où l'art, sans cesser de tendre vers l'universalité, a tout à gagner à puiser son inspiration aux sources si abondantes des vieilles provinces, d'une physionomie si originale encore.

A Barcelone, s'est ouverte, avec succès, une exposition des frères Valentin et Ramon Zubiaurre, les notables artistes dont les envois sont remarqués à la Société Nationale de Paris, et qui présentent, dans les salons du « Fayans Catala », vingt-quatre tableaux de vigoureux types basques et salamanquins et des portraits, où leur personnalité se subordonne peut-être un peu trop et de plus en plus à l'imitation de Zuloaga ; puis, organisé par M. Dalmau, un salon du cubisme, dont on sait que le promoteur, Picasso, est espagnol ; mais les peintures et sculptures géométriques de ses disciples, notamment Juan Gris et Agero, ont été plutôt ironiquement accueillis par le public barcelonais.

En dehors de toutes ces exhibitions contemporaines, on annonce encore deux prochaines expositions historiques et rétrospectives : celle du peintre Sevillan Valdes Leal, connu jusqu'ici surtout par ses deux hallucinants tableaux de l'Hôpital de la Caridad à Séville, mais qu'ont plus pleinement révélé la récente monographie de M. Beruete y Moret, dont s'est occupé *L'Art et les Artistes*, et les études de MM. Tormo et Enrique Romero de Torrès ; et celle du peintre Eugenio Lucas, l'imitateur de Goya, mais qui vaut souvent par lui-même et dont M. Balsa de la Véga vient de se faire l'historiographe. J'en rendrai compte dans ma chronique suivante.

Les critiques et amateurs d'art madrilènes suivent assidûment les remarquables conférences données actuellement ici par M. Emile Bertaux, le distingué professeur de la Faculté de Lyon, dont on connait la grande compétence dans l'histoire de l'art espagnol et les travaux sur cette matière. Dans une première série de trois conférences organisées à l' « Ateneo » par le ministère de l'Instruction publique, M. Bertaux a successivement traité ce qu'il nomme le « style Isabelle », né sous les Rois catholiques de la fusion du gothique venu du nord de l'Europe avec l'art musulman et son héritier le « mudéjar », comme on peut le voir dans les œuvres de Jean Guas, le palais de l'Infante de Guadalajara, le cloitre de San Juan de los Reyes de Tolède, et auparavant dans le monastère de Guadalupe ; puis le « style Cisneros », issue de l'influence italienne, manifeste surtout en Catalogne et dans le royaume de Valence (Cf les œuvres de Donatello dans la cathédrale de Ségorbe, découvertes par M. Bertaux lui-même, de Barnabé de Poue à Valence, de Sansovino, Torrigiano, et leur influence sur le grand sculpteur valencien Damian Forment) ; mais il a constaté en même temps la longue résistance du gothique espagnol à la Renaissance italienne. Enfin il a étudié l' « hispanisation » des artistes étrangers (Nicolas Chabragnes en Portugal, Jean de Rouen, maître Hilaire à Burgos, Petit Jean à Tolède, Guillaume Doncel à Léon, Philippe de Bigarny le Bourguignon à Grenade, Jean de Jussy à Ségovie, l'Italien Pompeio de Leoni, etc.), pour en arriver au cas le plus extraordinaire d'adaptation au milieu, celui du Greco à Tolède, déjà magistralement analysé par Maurice Barrès, mais où M. Bertaux a su démontrer la prédisposition du Byzantin Doménicos Theotocopouli à s'assimiler l'esprit semi-oriental de Tolède. Il a terminé en signalant l'empreinte hispanique, nulle chez les artistes français du XVIIIᵉ siècle venus en Espagne sous les Bourbons, mais sensible chez ceux du XIXᵉ siècle, notamment Manet.

A coté de ce cours de l' « Ateneo », M. Bertaux en donne un autre non moins intéressant à l'Université de Madrid en cinq conférences sur la peinture du XIVᵉ au XVIᵉ siècle en France, Espagne et Portugal.

L'Espagne vient de récupérer un tableau qui, sans être un véritable chef-d'œuvre, offre une grande importance historique et documentaire. Il s'agit de la « Reddition aux Espagnols de la ville de Gènes » du peintre Antonio Pereda, de Valladolid (1611-1678), auteur du « Saint-Jérome méditant sur le Jugement final », l' « Ecce Homo » et le « Miracle des Roses » du Prado et du « Songe de la Vie » de l'Académie de San Fernando, et chargé par le duc d'Olivarès de décorer le Palais du Buen Retiro, pour lequel il avait peint cette « Reddition de Gênes ». Ce qui faisait l'intérêt de cette œuvre, en dehors de sa valeur intrinsèque, c'est que dans la « Salle des Royaumes » du Palais Royal de Madrid elle servait de pendant à la fameuse « Reddition de Breda » de Vélazquez. Emporté par les Français durant la guerre d'Espagne, elle était devenue la propriété du collectionneur de Buda-Pesth, M. Nemès, qui, à la suite de démarches, dans lesquelles est intervenu le roi Alphonse XIII lui-même, vient de faire don à l'Espagne de ce tableau.

A signaler, en matière bibliographique, la nouvelle publication illustrée « Arte Español », éditée par la Société « Les Amis de l'Art » de Madrid, qui a déjà rendu, par ses concours et ses expositions, tant de services à l'art national.

J. CAUSSE.

ITALIE

En attendant les « éclats », toujours possibles, certes, sinon vraisemblables, qui, de Venise, s'imposeront à notre admiration, on peut passer quelques heures à la XXXVᵉ Exposition des Beaux-Arts qui a lieu à Naples, organisée par la Promotrice Salvator Rosa.

On a préparé pendant assez longtemps ce Salon Napolitain, que les bonnes intentions et le labeur appréciable de la Société « Salvator Rosa » laissaient espérer plus complet, ou tout au moins plus intéressant. Mais une impression étrange se dégage de l'ensemble. Les magasins qui, par milliers, égayent, ou rendent lugubre la ville de Naples, et bien des villes italiennes, avec leurs terres cuites, leurs vases polychromes, leurs petits bronzes à l'usage des cheminées bourgeoises et leurs « marbres de Carrare » pour consoles bureaucratiques, rendent un très mauvais service à l'Exposition Napolitaine.

Le visiteur, dont les yeux sont blessés à chaque pas par ces images, croit les retrouver dans les salles organisées avec une volonté d'art qu'une fatalité semble controverser. Et quoique ce ne soit pas toujours une hallucination du visiteur inattentif, et que bien des œuvres exposées pourraient la justifier, il faut dire tout de suite que c'est plutôt l'ordonnance de l'ensemble que le détail des œuvres, qui la déterminent.

Dans les salles de la sculpture, on peut voir, en effet, des statuettes de bronze placées sur de petites consoles le long des cimaises, pêle-mêle, contre des tableautins de genre, plus ou moins significatifs. Dans les salles de peinture, il n'y a pas plus d'ordre, et les tableaux s'offensent et se blessent mutuellement.

Mais on peut dégager du fatras total, plus d'une œuvre qui témoigne d'une belle volonté artistique, et qui affirme une réalisation honorable. Le peintre Giovanni Cipriani, avec un *Automne* ; Gennaro Villani, avec une sobre et large vision d'un *Coucher de Soleil* sur le port de Naples; Giuseppe Garzia, avec des *Impressions d'atmosphère lacustre*, une *Place du Marché* de Vincenzo Caputo, puis le bas-relief, dont l'idéalisme se mêle au réalisme le plus dédaigneux de toute noble stylisation, et que M. Alberto Ferrer consacre aux dantesques Paolo et Francesca, une *Tête d'enfant* de Giovanni de Martino, révèlent à l'Exposition de la « Salvator Rosa » quelques soucis d'art pleins de très sérieuses promesses.

R. CANUDO.

ORIENT

C[illegible] *Les Amis de Stamboul.* On se rappelle [illegible] campagne menée, il y a deux ans, contre [illegible] qui ne parlaient de rien moins que de jeter à bas les fameuses murailles de Byzance pour édifier en leur lieu et place des maisons de rapport. La lutte fut ardente de part et d'autre dans la presse ottomane. Parmi les journaux français de la capitale réclamant [illegible] le maintien des célèbres ruines, il convient de mettre au premier rang le " Stamboul ". Grâce aux échos que rencontra dans la presse parisienne la voix de son directeur, le très regretté Régis Delbeuf, s'élevant véhémentement contre ce crime de lèse-arts, la conservation de la Grande Muraille fut enfin chose officiellement résolue.

Cette alerte, toutefois, et certains petits vandalismes dont j'ai, au fur et à mesure de leur exécution, entretenu mes lecteurs, émurent vivement tous ceux que touchent la beauté esthétique et les trésors d'art de la capitale turque. Ils cherchaient, vainement, le moyen pratique de parer à toute éventualité et d'empêcher toute destruction possible, lorsque l'Ambassadrice de France elle-même, Madame Bompard vint à leur secours. Sur l'initiative de cette nouvelle Égérie une société ne tardait pas à être fondée. Approuvée d'abord par arrêté du Gouvernorat de Péra et, plus tard, par arrêté du Vilayet de Constantinople, cette association vient, enfin, d'être sanctionnée par S. M. le Sultan Mehmet V et ratifiée en ses statuts, par le Gouvernement Impérial Ottoman.

Ouverte, indistinctement, à tous ceux, ottomans ou étrangers, qui ont le culte du passé et la religion des œuvres d'art, l'*Association des Amis de Stamboul* a son siège au Musée Impérial Ottoman à Constantinople.

Son but, disent les statuts que je reçois, est de vulgariser, par tous les moyens de publicité à sa portée, la connaissance des beautés artistiques de la ville de Constantinople et de [illegible] ainsi servir à l'éducation esthétique du public. Elle se propose également d'offrir éventuellement son concours aux autorités pour la sauvegarde des monuments historiques et des sites de Constantinople, la préservation de ses beautés naturelles et de son aspect traditionnel.

Composé des personnalités les plus marquantes de la Capitale, son Conseil d'administration comprend des membres tels que le célèbre écrivain Ahmed Midhat Effendi ; Djavid Bey, ex-ministre des Finances; Emroullah Effendi, ministre de l'Instruction Publique ; Ismaïl Djenani Bey, Grand Maître des cérémonies ; M. P. Révoil, notre compatriote, directeur général de la Banque Impériale Ottomane ; Védad Bey, le maître de l'architecture turque contemporaine. Il est présidé par S. A. le Prince Saïd Halim Pacha, Sénateur, Président du Conseil d'État et " vice-présidé " par Halil Edhem Bey, Directeur Général des Musées Impériaux et le Comte Ostorog si versé dans l'histoire et les institutions de la capitale.

De très hauts patronages, entr'autres celui de S. A. I. le Prince Abdul Medjid Effendi, fils du Sultan Aziz, sont déjà acquis à la Société.

Je ne puis mieux faire pour terminer que de reproduire, ici, la fin du magistral article que M. Charles Diehl de l'Institut a spécialement écrit pour présenter au public *Les Amis de Stamboul* et qui a paru dans le " Stamboul " le mois dernier :

« Une ville telle que Stamboul, conclut l'éminent écrivain, ne saurait être traitée comme n'importe quelle cité. Elle veut des égards particuliers, elle a droit à un respect spécial pour tout ce qu'elle apporte de beauté et de gloire au patrimoine commun de l'humanité. Il me plaît qu'à Constantinople même des esprits distingués aient eu la conscience de ce pieux devoir et qu'ils se préoccupent de conserver, d'amplifier les souvenirs d'un magnifique passé; mais il convient que s'associent à eux, d'une sympathie agissante et efficace, tous ceux d'entre nous qui ont senti le charme puissant de Stamboul, tous ceux qui, sous les coupoles de Sainte-Sophie ou dans l'ombre de la grande Muraille, sous les cyprès du Vieux Sérail ou dans le saint faubourg d'Eyoub, ont rêvé des splendeurs disparues de Byzance ou éprouvé la séduction mystérieuse de l'Islam. Il faut qu'à l'effort qui vient de Constantinople s'associe chez nous un parallèle effort, et que les adhérents viennent nombreux à une œuvre qui se recommande également de l'histoire et de l'art, de la science et de la beauté. »

ADOLPHE THALASSO.

Echos des Arts

Exposition Carpeaux-Ricard.

Rappelons à nos lecteurs que cette admirable exposition, organisée par M[me] la Marquise de Clermont-Tonnerre au profit de la Société de Philanthropie, et dont le succès est [illegible] ses portes [illegible] de ce mois. Avis aux retardataires [illegible] certainement jamais l'occasion de [illegible] ensemble d'artistes aussi éminemment [illegible]

❦

Dons et Achats.

M. Bonnat [illegible] comme Président du Conseil des Musées nationaux [illegible] au Musée [illegible] de Maîtres [illegible] [illegible] et contenant même [illegible] grand [illegible] Dürer et représentant le *portrait d'Erasme* ; enfin, pièce capitale, un crayon d'Ingres : *La Famille Stamaty*, qui est un chef-d'œuvre.

❦

Au même musée, la Société des Amis du Louvre a offert un vase de bronze archaïque chinois, d'une beauté et d'une simplicité de formes admirables et qui date d'au moins deux cents ans avant Jésus-Christ. Il est de la famille des bronzes de la dynastie des Tcheou, et c'est une pièce unique.

❦

Si l'énumération des objets intéressants offerts depuis quelque temps au Musée de Saint-Germain excédait les limites qui nous sont imposées, du moins nous sera-t-il permis d'observer que, depuis trois ans, un effort considérable a été fait dans ce Musée pour représenter au mieux les civilisations paléolithiques et pour enrichir sa collection de sculptures et de gravures de l'âge du renne.

Mais c'est surtout la reconstitution et l'agrandissement du musée d'ethnographie primitive qui a fait de tels progrès que l'on peut dire : le Musée de Saint-Germain est non seulement celui des antiquités nationales mais notre musée préhistorique. Ses collections " de comparaison " sont de premier ordre et en font une sorte de miroir des civilisations primitives.

M. Quentin-Bauchart vient de léguer au Musée des Arts décoratifs une collection des plus curieuses et des plus variées de bronzes romantiques. Elle est surtout touchante par les souvenirs qu'elle évoque d'un temps à peine disparu, à peine oublié.

Aménagements et Restaurations.

Répondant à un désir depuis longtemps formulé de la population cultivée de la Colonie, M. Rodier, gouverneur de la Réunion, vient d'y créer un Musée et de l'y installer au local vacant de l'Évêché, un des plus beaux de la ville. Des artistes et des amateurs parisiens ont offert de nombreuses œuvres de notre école moderne. Elles s'y trouvent encadrées de reproductions de nos grands classiques. Des habitants ont fait don de meubles, étoffes, bibelots, souvenirs patriotiques et précieux qu'ils gardaient depuis plus d'un siècle dans leurs familles.

La création de ce Musée, qui ne pourra que s'agrandir, est d'un exemple hautement moralisateur pour la Colonie. Il convient d'en féliciter sans réserves la double initiative de la population et du gouverneur.

Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro vient d'ouvrir au public la galerie des vitraux récemment installée et comprenant une remarquable collection de verrières du XIIe au XVIIe siècle. Elle sera visible, comme les autres galeries du musée, tous les jours, sauf le lundi, de onze à cinq heures.

Les collections du prochain " Musée Guimet " de Lyon, seront, pour la plupart, faites d'exemplaires qui se trouvent en double place d'Iéna, mais les deux établissements ne seront pas cependant tout à fait semblables. M. Guimet, en effet, a personnellement donné au musée de Lyon un nombre considérable d'objets rares dont il n'y a aucun spécimen à Paris. D'autres dons importants sont venus compléter cette générosité.

C'est ainsi qu'à Lyon il y aura comme « clou » un ensemble unique au monde, le « Salon du Fu-Ko », vulgairement connu sous le nom de « Salle des Cigognes », et offert par la ville de Kyoto et la Société franco-japonaise de Paris. Ce salon, qui a figuré à l'exposition universelle de Londres, y a été unanimement admiré.

Le Musée Guimet de Lyon contiendra donc deux sortes de collections : celles prêtées à la ville de Lyon par l'État et celles données par M. Guimet et ses imitateurs. Il sera ouvert au public le 1er octobre prochain.

Rappelons à cette occasion qu'un premier musée des Religions avait été fondé à Lyon, en 1879, par M. Émile Guimet. Il a été transféré à Paris en 1888, en exécution de la loi du 7 août ratifiant la cession qu'en avait faite l'explorateur à l'État et le classant au nombre des institutions nationales. M. Guimet l'enrichit tous les jours de sa fortune personnelle et, même après la constitution définitive des collections de Lyon, il restera encore dans les réserves du musée de Paris des séries remarquables que l'on ne peut exposer, faute de place, qu'en adoptant le système dit des « roulements ».

On vient d'ouvrir au Musée de l'Armée la nouvelle salle consacrée à l'exposition permanente des drapeaux français conservés aux Invalides et autrefois dispersés dans le Palais.

Le général Niox se propose de faire incessamment la même chose pour les trophées pris à l'ennemi, qui ne sont pas encore groupés dans une galerie unique.

Depuis le 13 mai est ouverte, au cabinet des cartes de la Bibliothèque nationale, une exposition de cartes et de plans anciens et modernes, intéressant l'histoire de l'art, des portulans à miniatures, des cartes du XVIIIe siècle à décor gravé et un certain nombre de documents relatifs à des monuments publics et privés. Cette exposition restera ouverte pendant plusieurs mois.

Fêtes et Inaugurations.

A l'occasion du bi-centenaire de la naissance de l'abbé de l'Épée, son fondateur, l'Institution Nationale des Sourds-Muets de Paris a organisé une exposition des œuvres des artistes sourds vivants : peintres, sculpteurs, graveurs, etc., qui fut ouverte le 14 mai dernier, 254, rue St-Jacques.

Cette manifestation, la première de ce genre, est destinée à montrer au grand public que le sourd-muet est, au même degré que l'entendant, capable de comprendre le beau sous ses divers aspects et de rendre ses impressions sous une forme artistique.

Le public y fut très sensible et avec juste raison.

Le Salon de mai, à Marseille, dont nous avons annoncé l'ouverture dans notre dernier numéro, a obtenu le plus grand succès. Le public phocéen a fait l'accueil le plus enthousiaste aux œuvres qui lui furent présentées.

On pouvait admirer en effet, à cette radieuse manifestation, des toiles de Renoir et de Cézanne, de Bonnard, Maurice Denis, Van Dongen, Francisco Durio, Flandrin, Friesz, Charles Guérin, Laprade, Henri Lebasque, Maximilien Luce, Manguin, Jacqueline Marval, de Mathan, Puy, Methey, Rouault, Roussel, Paul Signac, Vallotton, des sculptures de Rodin et de Maillol.

En ce qui concerne plus spécialement la célébration de la Provence, citons les fermes peintures de Chénard Huché, de Chabaud, de Giraud, et de Mathieu Verdilhan, les belles et graves compositions de Pierre Girieud et d'Alfred Lombard, les séduisants envois de Camoin, Seyssaud, Fernand Nathan, une grasse tête de vieille du sculpteur André Verdilhan, etc., etc.

Revues étrangères.

Staryé Gody (années révolues). — Revue mensuelle d'art ancien, paraissant le 15/28 de chaque mois. — 1912, sixième année.

Le texte de *Staryé Gody* étant rédigé en russe, tous les titres sont munis de traductions en français.

Staryé Gody publient en 1912 quelques articles à l'occasion du centenaire de la guerre de Russie.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 30 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Pétersbourg et au bureau de la rédaction (10, Rynotchnaïa).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

❧

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année : elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane. — Librairie Leo S. Olschki, Florence.

❧

La Bibliofilia. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an : Italie, 25 francs; étranger (Union postale), 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Leo S. Olschki, Florence.

❧

Errata.

Un accident typographique des plus regrettables a fait sauter le nom de l'artiste suisse dont M. Charles Giron nous entretenait dans sa dernière lettre. Edouard Vallet, ainsi s'appelle ce peintre excellent, un des plus intéressants interprètes de la vie de la Montagne.

❧

C'est par erreur que nous avons mentionné comme faisant partie de la collection Rouart la superbe étude de [illegible] femme parue dans notre dernier numéro (article Gustave Ricard, page 68). Ce tableau appartient au Comte André Pastré dont la galerie, pourtant riche de chefs-d'œuvre anciens et moderne, s'enorgueillit d'un tel joyau.

❧

Divers.

Au moment même où nos lecteurs peuvent admirer dans ce numéro quelques unes des belles œuvres de M. Arthur [illegible] commentées par la plume autorisée de M. Jean-Marie Carré, il ne leur sera sans doute pas indifférent d'apprendre que le Comité de la Société Nationale des Beaux-Arts lui a remis une médaille d'argent.

Étaient présents à cette remise : M. Roll, président de la Société, et MM. [illegible], Aubert, Aube, Bartholomé, [illegible], Lepère, Lhermitte, [illegible] et [illegible].

BULLETIN DES EXPOSITIONS

DÉPARTEMENTS

Versailles. — 55e Exposition de la Société des Amis des Arts de Seine-et-Oise, du 2 juin au 21 juillet.

Clamart. — 5e Exposition de la Société artistique de la Rive gauche, du [illegible] juin au 30 juillet. S'adresser à la galerie Gautier, 19, rue de Sèvres à Paris.

Fontainebleau. — Exposition des Beaux-Arts, en juillet.

Pontoise. — Exposition de la Société Artistique jusqu'au 30 juin.

Dijon. — Exposition de la Société des Amis des Arts, du 15 juin au 15 juillet.

Amiens. — Salle des Fêtes de la ville, 1re Exposition spéciale d'art décoratif, organisée par la Société des Amis des Arts de la Somme, du 15 juin au 7 juillet.

Bayonne. — Exposition de la “ Société des Amis des Arts ” de Bayonne-Biarritz. Du 25 août au 25 septembre, à l'Hôtel de Ville de Bayonne. Dépôt des œuvres chez M. Robinot, 50, rue Vaneau, avant le 15 Juillet. Pour tous renseignements, s'adresser à M. Fernandez-Patto, secrétaire général, 30, Avenue Malakoff, Paris.

Le Havre. — Exposition d'aquarelles, pastels et dessins organisée par les *Amis des Arts*, du 10 au 30 juin.

Beauvais. — 15e Salon de la Société des Amis des Arts, jusqu'au 30 juin.

Dunkerque. — Exposition internationale. Section rétrospective et artistique (juin à octobre).

ÉTRANGER

Londres. — Exposition Anglo-Latine (section des Beaux-Arts), courant 1912.

❧

Concours.

Un concours est ouvert entre les architectes et sculpteurs français pour la reproduction des maquettes ou dessins du monument à élever à Valence, à la mémoire des Enfants de la Drôme morts pour la Patrie.

Une somme de quatorze mille francs (14.000) est affectée à l'exécution du monument y compris les fouilles, fondations, faux frais, honoraires.

Une description et une estimation détaillées devront accompagner les maquettes ou dessins ainsi qu'un engagement sur timbre d'exécuter à forfait le monument pour la somme totale indiquée à l'estimation et suivant toutes les règles de l'art.

Le dépôt des maquettes et dessins est fixé au 30 juin 1912; ils seront envoyés à l'adresse du Comité d'érection.

Pour plus amples renseignements s'adresser à M. F. Fignet, Secrétaire Général du Comité d'Erection, 31, Grande-Rue à Valence (Drôme).

Bibliographie

LIVRES D'ART

L'Œuvre de Jan Ver Meer de Delft, par [illegible] (Paris). [illegible] M. [illegible] Dreyfous [illegible] manière. Son ouvrage se termine par une liste très documentée et très précise des tableaux de Ver Meer épars dans les musées et les collections. On la consultera avec fruit.

Jean Baffier, par [illegible]. — Avec la nomenclature de ses œuvres et 42 planches hors-texte (Chez Bloud et Cie, 7, Place Saint-Sulpice, Paris).

Pages émues et pénétrantes sur ce bel et pur artiste qu'est

Jean Baffier, et sur son œuvre si traditionnelle, si française, si berrichonne aussi, si paysanne. La sève gauloise la plus drue circule dans ses statues au sentiment populaire, ses meubles si pratiques, ses œuvres décoratives toujours si harmonisées à leur but.

Autour des Lacs Italiens, par Gabriel Faure. — (Chez E. Sansot et Cie, éditeurs, 9, rue de l'Éperon, Paris).

Le Lac d'Orta ; Les Fresques de Luini à Saronno ; Novare ; Varèse ; Au pays de Gaudenzio Ferrari : Varallo ; Côme : La Cathédrale et le Lac.

Continuant ses belles études sur l'Italie, Gabriel Faure publie chez Sansot : *Autour des Lacs Italiens*, délicieux volume où il évoque surtout les petits lacs si pittoresques et peu connus qui entourent les grands lacs.

Gabriel Faure nous conduit tour à tour à Orta, à Saronno, où sont les plus belles fresques de Luini, à Novare, à Varèse et jusqu'à Varallo, au pied du Mont-Rose, patrie du grand peintre presque ignoré Gaudenzio Ferrari.

Wisby Ringmur, par Louis Sparre. — Ce splendide port-folio, de grand luxe, comprend cinq lithographies originales du plus haut intérêt par le bel artiste suédois Louis Sparre. Nos lecteurs le connaissent tout au moins de réputation, par le bien qu'en a dit, ici-même, M. Carl-G. Laurin. Et il n'a rien exagéré. Ces cinq dessins de villes, de remparts, de plaines sont du sentiment le plus pathétique et le plus grandiose. Une forte émotion s'en dégage. Et la présentation de ces belles pages est la perfection même de la simplicité dans le luxe.

Le vrai J.-K. Huysmans, avec un portrait nouveau par J.-F. Raffaelli, par Gustave Coquiot (Charles Bosse, éditeur, 46, rue La Fayette, Paris). — Notre collaborateur, M. Gustave Coquiot, a réuni dans ce livre tous les souvenirs personnels qu'il garda des conversations si savoureuses de l'auteur de *Là-bas*. Il le connut, le fréquenta, aima son esprit, et nous le fait aimer. Dans un certain sens on peut dire que Huymans, fut en tout et toujours un critique d'art, tant il transposa toutes ses émotions sur le mode esthétique. C'est en esthète qu'il conçut la vie et le réalisme, en esthète qu'il conçut l'au-delà et le mysticisme. Aussi, à lire le livre de M. Coquiot (et surtout le chapitre intitulé *Huysmans critique d'art*), on a l'impression que jamais l'ami de Durtal ne cessa d'être amateur d'art et de choses d'art. Le livre de M. Coquiot est très audacieux (il n'est pas à faire lire aux jeunes filles), il s'exprime librement sur toutes choses, à la manière même du maître qui, on le sait, ne ménageait ni les gens, ni les termes. Un jeune artiste humoriste du plus grand avenir, M. Lucien Laforge, a jeté en marge de ces pages maintes vignettes et maints ornements d'une fantaisie adorablement indépendante et personnelle.

Albert Dürer, Biographie et commentaire de ses principales œuvres par Dr. Friedrich Nüchter. — Traduction de Madame Lauber Rossignol. Préface de Salomon Reinach, Membre de l'Institut. Un splendide album in-4 (24 × 30) avec 53 gravures dans le texte et un hors texte en couleur. La plupart des gravures sont de même grandeur que les originaux. Prix 5 francs, franco domicile contre : France, Corse, Algérie, Tunisie 5 fr. 40. Étrang. et Col. 5 fr. 75. (A " La Renaissance du Livre ". Ed. Mignot, éditeur, 78, Boulevard Saint-Michel, Paris.)

« De tous les artistes de génie, il n'en est pas un dont les œuvres méritent d'être plus répandues que celles de Dürer. On a parlé de Rembrandt éducateur ; je ne disconviens pas que le grand Hollandais soit digne d'un tel rôle, mais je le réclame aussi pour Dürer et je crois que c'est encore à plus juste titre... Nul n'a mieux exprimé que Dürer l'idéal nouveau dont la civilisation moderne est le fruit. »

Ces lignes, extraites de la magistrale préface de M. Salomon Reinach, disent assez l'intérêt de cette publication. Les 54 reproductions, précédées d'une substantielle biographie de Dürer donnent les œuvres les plus caractéristiques du vieux maître et sont accompagnées chacune d'un sobre et pénétrant commentaire.

Les Primitifs Flamands, par Fierens-Gevaert, Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Liége. — Ouvrage documentaire, en 4 volumes in-4°, illustré de 240 reproductions en planches hors texte. (Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, G. Van Oest et Cie, Éditeurs, 16, Place du Marché, Bruxelles).

Cette publication constitue à la fois une histoire intégrale, par ordre chronologique, des maitres flamands du moyen-âge et de leurs ateliers, en même temps qu'un inventaire commenté de leurs œuvres notoires conservées dans les musées, églises et collections de Belgique. Ces œuvres se trouvent présentées dans l'ouvrage en une dimension qui en permet l'examen et, à chaque fois que le souci d'un point de comparaison l'exige, la reproduction de certaines peintures conservées à l'étranger y est jointe.

M. Fierens-Gevaert a bien voulu se charger du soin de cet ouvrage, Il s'y trouvait préparé par ses études d'esthétique et d'archéologie, notamment par son essai sur Bruges (*Psychologie d'une ville*) paru dans la *Bibliothèque de Philosophie Contemporaine* et par sa vaste étude sur la *Renaissance septentrionale et les Premiers Maîtres des Flandres* éditée récemment et favorablement accueillie par le public.

M. Fierens-Gevaert a conçu ce travail suivant la méthode scientifique, en se basant sur les dernières donnéees analytiques recueillies à la suite des récentes expositions d'art ancien et sur les travaux d'ensemble consacrés à telle époque, tel maitre, telle école par les historiens belges ou étrangers. Les *Primitifs flamands* constituent ainsi un ouvrage synthétique absorbant les documents épars dans d'innombrables mémoires spéciaux et les opinions discutées par les critiques de tous pays en toutes langues.

La valeur documentaire de l'ouvrage le rend indispensable aux bibliothèques, aux universités, aux conservateurs de musée, aux collectionneurs et experts, ainsi qu'aux érudits et étudiants préoccupés de la civilisation ou de l'art du Moyen-âge.

L'ouvrage est complet en 4 tomes, dans lesquels les les matières sont réparties de la façon suivante : Tome I. — *Les Créateurs de l'Art Flamand* (Les Frères van Eyck ; Roger van der Weyden ; Le Maître de Flémalle ; Thierry Bouts et ses fils ; Petrus Christus). Tome II. — *Maturité des Écoles de Bruges et de Gand* : Hugo van der Goes ; Justus de Gand ; Le Maître de la légende de Sainte-Lucie ; Simon Marmion ; Hans Memling ; Le Maître de la légende de Sainte Ursule. Tome III. — *Débuts du XVIe siècle. Fin de l'idéal gothique* : Jérôme Bosch ; Quentin Metsys ; Gossard dit Jean de Mabuse ; Joachim Patinir ; Henri Blès ; Le Maître des figures de femmes à mi-corps ; Bernard van Orley ; Les van Coninxloo ; Les deux van Cleve. Tome IV. — *Fin du XVIe siècle. Réalistes et Romanisants* : Lancelot Blondeel ; Pierre Coecke ; Corneille et Jean Metsys ; Marinus van Reymerswaele ; Jan Mandyn ; Peter Breughel l'Ancien et les peintres de genre du XVIe siècle ; Breughel d'Enfer ; Peter Huys ; Jean Van Hemessen ; Peter Aertsen ; Joachim Beukelaer ; Lambert Lombard ; Pourbus le vieux ; J. Vermeyen ; Van Rijkaert ; Antonio Moro. Ces tomes, de format in-4 (25 × [illegible]), contiennent chacun environ 100 pages de texte, imprimé sur papier de Hollande

[illegible] Manufactures Royales de Heelsum, et de 30 à 40 planches hors-texte reproduisant une soixantaine de tableaux. Prix de l'ouvrage complet : 60 francs broché ; 72 francs relié. — Un certain nombre d'exemplaires sont réservés à la mise en vente des tomes séparés, à 15 francs le tome broché et 18 francs relié. Par la suite, l'ouvrage ne sera plus vendu que complet. Le tome II ne se vend plus *séparément*.

La Tapisserie-Broderie de Bayeux et son Auteur, la Reine Mathilde par Suzanne Turgis. — (Éditeurs : Champion, quai Malaquais, Paris — Tostain, à Caen, prix : 2 francs.)

Qui n'a pas entendu parler de cette fameuse tapisserie, laquelle, sur une longueur de 70 mètres, raconte comment Guillaume le Bâtard, duc de Normandie, devint roi d'Angleterre et mérita son surnom glorieux de « Le Conquérant ». Et ceux qui n'ont pas vu ce merveilleux ouvrage peuvent en avoir une idée suffisante en parcourant l'album de reproductions en couleurs qu'à publié le libraire Tostain, de Bayeux.

Mais qui fut cette reine Mathilde ? Mlle S. Turgis, qui se plaît aux recherches de cette nature, a compulsé documents et images pour nous donner un petit livre, on ne peut mieux imprimé par Valin, de Caen, dans lequel elle nous conte l'histoire de cette bonne reine Mathilde ; après quoi, elle nous explique tout au long la tapisserie.

En ayant d'un côté l'album, de l'autre le petit volume de Mlle Turgis, on est absolument renseigné.

Ce livre, très artistement édité, comble une véritable lacune, puisque rien n'existait encore sur ce sujet.

Introduction à l'Esthétique, par Charles Lalo, docteur ès lettres, professeur au lycée de Bordeaux. — Un volume in-18. (Librairie Armand Colin, rue de Mézières, 5, Paris, broché : 3 fr. 50.)

Ce livre comporte quatre parties : *Les méthodes de l'esthétique. — Beauté naturelle et beauté artistique. — La valeur esthétique. — L'Impressionnisme et le Dogmatisme.*

M. Ch. Lalo croit qu'il est temps de prendre conscience de l'insuffisance attardée dont témoignent aujourd'hui les méthodes de l'esthétique traditionnelle. Il voit dans un rapprochement entre la critique d'art, l'histoire de l'art et l'esthétique philosophique, trop longtemps isolées l'une de l'autre par une fâcheuse abstraction, le remède possible à l'impuissance de chacune de ces disciplines pratiquées isolément. Les spécialistes qui ont adopté chacune d'elles s'ignorent trop entre eux, ce qui nuit également à eux et au public.

Ce rapprochement s'impose à l'heure actuelle au même titre que le rapprochement fécond qui s'est enfin produit entre la philosophie et les sciences. L'esthétique proprement dite deviendra par là une véritable philosophie de la critique d'art et de l'histoire de l'art, une réflexion plus [illegible] qui s'appuie sur elles pour les dépasser.

C'est au grand public cultivé que s'adresse ce livre [illegible] c'est d'un style sobre et net qui en rend [illegible] Nombre de lecteurs y trouveront [illegible] et d'affermir leurs idées sur un [illegible] de confusions et de conceptions [illegible]

Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens [illegible] sous la direction de M. André Michel. [illegible] *La Renaissance*, seconde partie. Un [illegible] gravures, [illegible] Armand Colin, rue de Mézières, 5, Paris [illegible]

[illegible] seconde partie [illegible]

volume de l'*Histoire de l'Art*, embrasse la période de plein épanouissement de la Renaissance en France, en Espagne et en Portugal.

M. Paul Vitry y étudie l'architecture de la Renaissance en France ; M. André Michel, la sculpture en France, de Louis XI à la fin des Valois ; M. Jean de Foville, la médaille et l'art monétaire en France, de Charles VII à Henri IV ; le comte Paul Durrieu, la peinture en France depuis l'avènement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois ; M. Émile Mâle, le vitrail français au XVe et au XVIe siècle ; M. Émile Bertaux, l'architecture, la sculpture et la peinture au XVe et au XVIe siècle en Espagne et en Portugal.

La valeur et l'intérêt de ce huitième volume ne le cèdent en rien, on le voit, à ceux du précédent, où étaient étudiés les différents aspects de l'art en Italie à l'époque de la Renaissance. L'illustration en est aussi remarquable, et elle est plus riche encore en reproductions d'œuvres jusqu'à présent inconnues du grand public et que bon nombre même de spécialistes et d'amateurs verront ici pour la première fois. Il faut signaler tout particulièrement à cet égard la riche moisson de documents photographiques, d'un intérêt incomparable, que M. Émile Bertaux a rapportés d'un récent voyage d'étude en Espagne et en Portugal, pays où tant de richesses d'art qui semblaient inaccessibles ont attendu si longtemps leur historien.

Les Grands Artistes. — Vient de paraître : ***Le Tintoret***, par Gustave Soulier. 1 volume in-8 illustré de 24 planches hors-texte. Broché : 2 fr. 50 ; relié : 3 fr. 50. (Envoi franco contre mandat-poste, à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris VIe.)

Jacopo Robusti — ***Le Tintoret*** — a été assez peu étudié encore. Il semble qu'il ait été trop sacrifié à la gloire du Titien. Et pourtant n'est-il pas le plus puissant des peintres de Venise ? C'est à ce rang que tient à le placer le livre nouveau que lui consacre M. Gustave Soulier.

L'auteur attridue deux raisons à cette méconnaissance du maître. ***Tintoret*** a dérouté ses contemporains eux-mêmes par la nouveauté de son art, sa façon habituelle de concevoir tout sujet et de le peindre, et cet étonnement vis-à-vis de ses œuvres s'est transmis de génération en génération. Puis, c'est à Venise seulement que sont réunis les grands ensembles décoratifs du maître, qui a besoin pour se déployer de vastes espaces ; et en dehors de Venise, il est impossible de le connaître.

M. Gustave Soulier, qui occupe la chaire d'Histoire de l'Art à l'Institut Français de Florence, apporte ici le résumé de longues années d'études. Il lui a été possible d'étudier de près le sujet sur place, et d'arriver à l'indentification nouvelle de plusieurs œuvres. Il s'est notamment appliqué à étudier la période de formation de l'artiste, en recherchant d'une façon plus suivie la chronologie de ses premières œuvres, pour mieux comprendre ce qu'il doit aux maîtres qu'il s'était choisis. On connaît la fameuse règle de travail que Tintoret s'était tracée : *le dessin de Michel-Ange et la couleur du Titien.*

Un des résultats les plus nouveaux du présent livre est aussi l'étude de la méthode de travail de Tintoret, auquel l'auteur est arrivé en fouillant les collections de dessins et en recherchant les études préparatoires des grandes œuvres.

Dans son dessin comme dans sa peinture, M. Gustave Soulier nous montre chez Tintoret un novateur, un véritable révolutionnaire en qui il faut reconnaître le maître le plus authentique de nos écoles modernes, du Romantisme à l'impressionnisme même. C'est dire tout le côté actuel de cette étude.



Coll. Kleinberger

LUCAS DE LEYDE

JEUNE HOMME TENTÉ PAR L'AMOUR, LA SCIENCE, L'OR ET LE VICE

LA PEINTURE HOLLANDAISE

PAR

LÉANDRE VAILLAT

I

LES PRIMITIFS.

Il est bien difficile de démêler les origines de la peinture hollandaise. A cela il y a plusieurs raisons. La Hollande n'a pas eu de Vasari pour ses vieux peintres. Le premier écrivain en date qui se soit intéressé aux artistes hollandais, Carel van Mander, a commencé à écrire au dix-septième siècle. Or, à ce moment, on détestait déjà *le gothique*. D'autre part, la Réforme, en encourageant les *briseurs d'images* à détruire tous les tableaux de piété avait supprimé beaucoup d'œuvres d'art, puisque les œuvres d'art étaient le plus souvent l'expression plastique et commandée des habitudes religieuses ; enfin, l'émancipation des Provinces-Unies avait fait disparaître des palais publics les portraits des fonctionnaires, des officiers, des princes dont on gardait un mauvais souvenir. Pour des raisons politiques et religieuses, le mépris du *gothique*, qui se manifestait déjà dans le goût, avant même la Réforme et la Révolution, se précisa de plus en plus, et de là vient sans doute l'ignorance où nous

Premier article de " La Peinture hollandaise



Cl. Kamborgo

CORNELIS ENGHELBRECHTSZ — DÉPOSITION DE LA CROIX

sommes des débuts et des tâtonnements d'une école qui s'ignorait encore.

Carel van Mander, que nous devons bien nous garder de mépriser, — car son livre des peintres, admirablement édité et annoté par M. Henri Hymans, est encore le répertoire le plus précieux que nous ayons sur cette époque, montre à plusieurs reprises la vie des anciens peintres de son pays troublée par les événements politiques et religieux. L'incertitude nationale est la principale cause de l'incertitude de ces artistes à préciser à leurs propres yeux leur véritable mentalité. Les Pays-Bas, qui dépendaient d'abord de comtés relevant plus ou moins de l'empereur d'Allemagne, dépendirent ensuite du duc de Bourgogne, Philippe le Bon : et cela n'est pas indifférent à qui sait le prestige exercé sur les arts par la cour de Bourgogne. Sa fille, Marie de Bourgogne, ayant épousé l'archiduc Maximilien, fils de l'empereur Frédéric III, les Pays-Bas passèrent à la maison d'Autriche. Sous Charles-Quint ils jouirent d'abord grâce à la régence de Marguerite, d'une certaine liberté. Mais, ayant adopté la Réforme, ils furent persécutés pour leurs opinions religieuses. En 1535, un édit condamnait à mort tous les hérétiques.



Bruxelles.

ANTONIO MORO — PORTRAIT DE HUBERT GOLTZIUS

Le fils de Charles-Quint, Philippe II, voulut rendre plus efficace cet édit par l'Inquisition. Mais le peuple, déjà écrasé d'impôts, se révolta. Le prince Guillaume d'Orange, que Charles-Quint, puis Philippe II, avaient nommé gouverneur des provinces de Hollande, de Zélande et d'Utrecht, et membre du conseil de régence, prit la direction du mouvement insurrectionnel contre l'Espagne. Les atrocités du duc d'Albe ne firent qu'exciter tous les courages. En 1579, les provinces du Nord signent la célèbre Union d'Utrecht. En 1581, elles déclarent le roi d'Espagne déchu de toute souveraineté. En vain on assassine, en 1584, Guillaume d'Orange ; son fils, Maurice d'Orange, âgé de dix-sept ans, est nommé stathouder et continue la lutte contre l'Espagne. En 1609, une trêve de douze ans, conclue sous les auspices de Henri IV, reconnait l'indépendance de la Hollande, tandis que les Pays-Bas du Midi restent à l'Espagne. En 1621, à l'expiration de la trêve, la guerre recommence jusqu'au congrès de Munster, où les Provinces-Unies des Pays-Bas du Nord obtiennent la reconnaissance de leur nation, les places fortes du Brabant et la fermeture de l'Escaut, c'est-à-dire la ruine à leur profit du port d'Anvers. Et c'est précisément à partir de ce moment, c'est-à-dire des dernières années du seizième siècle et des premières du dix-septième, que la peinture hollandaise s'appliqua surtout à exprimer la mentalité hollandaise et devint vraiment, par la rigueur de cette expression, une école hollandaise. Mais jusque-là, le pays où elle se cherchait elle-même étant confondu avec la Belgique d'aujourd'hui, les chefs étant tiraillés de côté et d'autre, du côté de l'Allemagne, de la Bour-



Ph. J. N. Crampon

GERARD HONTHORST — PORTRAIT D'HOMME

l'ensemble, et surtout beauté de l'exécution manuelle, voilà réunis, dans une seule œuvre, trois qualités qu'on ne trouve généralement que séparées. Mais si nous ignorons les peintures qui décoraient les églises et les édifices religieux, qui nous empêche de croire que les Van Eyck les ont vues, étudiées, avant qu'elles n'aient été détruites par les protestants fanatiques ? Il y eut des peintres avant eux dans les Pays-Bas, par exemple Jean de Bruges, peintre du roi Charles V, qui a exécuté en 1371, pour une vulgate conservée à La Haye, au musée Meermanno Westreenianum, le portrait du roi Charles V, et le donateur Jean Vaudetar qui offrit cette Bible au roi ; par exemple aussi les artisans de vitraux, à Maastricht, dès le xe siècle, et ceux qui couvrirent de peintures murales les églises de Harlem, de Deventer et de Maastricht même.

Carel van Mander parle également d'un certain Albert van Ouwater, né à Harlem, qui fut le contemporain de Van Eyck, dont les tableaux furent détruits ou emportés pendant le siège de Harlem par les Espagnols, et qui excellait, paraît-il, à dessiner les

gogne ou de l'Espagne, la religion elle-même contribuant à uniformiser la pensée et la sensibilité esthétique, les artistes allèrent de ci, de là, sans lien.

Carel van Mander, et les biographes qui, sans le citer, se sont copieusement servi de son texte, ne remontent pas au delà de Van Eyck et semblent ainsi faire commencer l'école. « Sous le pinceau de ce maître, a dit Fromentin, il semble que l'art de peindre ait dit son dernier mot, et cela, dès la première heure ». Il suffit cependant de regarder, au musée du Louvre, la *Vierge au Donateur*, pour comprendre que ce tableau n'est pas un commencement, mais l'aboutissant de toute une série d'efforts patients. On peut le regarder comme l'idéal que se proposaient les peintres de la première moitié du quinzième siècle, comme la somme des recherches de leurs devanciers. Théophile Gautier [illegible] : « Rien de plus net, de plus [illegible] que cette Notre-Dame, encore un peu [illegible] la symétrie gothique, mais déjà d'une finesse [illegible] de dessin incroyables. Quant à la couleur, au lieu de se carboniser avec le temps, elle [illegible] l'immuable éclat des pierres dures ». Amour du détail comme [illegible] des détails a



THOMAS DE KEYSER — PORTRAIT D'HOMME

mains, les pieds, les draperies des personnages et surtout les paysages. Le peintre Heemskerck, qui admirait beaucoup les œuvres de cet artiste, disait devant elles : « De quoi donc ces gens se nourrissaient-ils ? » Et il faisait ainsi allusion à la perfection manuelle de ces tableaux, et au temps prodigieux qu'ils avaient demandé à leur auteur.



Coll. A. Seligmann

PAULUS MOREELSE — PORTRAIT DE FEMME

Son élève Geertjen, fixé à Harlem, dans le couvent de Saint-Jean, et appelé pour cela Geertjen van Jan, mourut jeune, assez renommé cependant pour qu'Albert Dürer ait fait l'éloge de ses tableaux. Il reste, à la galerie impériale de Vienne, deux volets du triptyque qu'il avait composé pour l'église Saint-Bavon, à Harlem : les portraits sont médiocres, les draperies belles, le paysage intéressant : l'œuvre paraît dater des environs de 1450.

Dirck Bouts quitta Harlem vers 1460 pour s'établir à Louvain, dans le Brabant, où les magistrats le nommèrent « portraiteur de la ville ». Mon confrère L. Maeterlinck l'a revendiqué avec tant de précision pour l'école flamande, que je puis me dispenser de parler de lui.

Cornelis Enghelbrechtsz, fils d'un graveur, naquit à Leyde en 1468. Il s'inspira de Jan Van Eyck, peignit à la détrempe et à l'huile. Le musée de Leyde possède un triptyque important de lui, où l'on voit le *Christ en croix*, le *Sacrifice d'Abraham* et le *Serpent d'airain*. Il mourut en 1553, laissant trois fils, ses élèves, dont il ne reste rien, et un autre élève qui fut célèbre.

Lucas de Leyde, né en 1494, fils d'un peintre de vitraux, étonna le monde par sa précocité, surpassa vite son maître, fut, par son habileté à observer la vie contemporaine, le véritable créateur de la *peinture de genre*. Son portrait de Philippe de Bourgogne (musée d'Amsterdam) est une page d'une étonnante vérité. Dürer admirait fort ses gravures. Lucas de Leyde, fêté, enrichi, se mit à voyager en Hollande, en Zélande, à Gand, où il se rendit avec Jean de Mabuse, à Malines, à Anvers, semant l'argent, mais revint mourir à Leyde en 1533, ruiné, malade, épuisé. Outre le portrait dont je parlais tout à l'heure, il faut voir, en Hollande, son *Jugement dernier* (musée de Leyde), très endommagé, son œuvre gravé, qui compte 74 numéros et ses spirituels dessins.

Jan Mostaert (Harlem 1474-1556), fut le peintre de Marguerite d'Autriche, tante de Charles-Quint, pour laquelle il exécuta de nombreux portraits, comme ceux du musée d'Anvers, et des tableaux religieux, comme cette vie de Saint-Benoît, que conserve le musée de Bruxelles.

Citons enfin, pour compléter cette énumération sommaire des primitifs, fidèles aux traditions gothiques, Jérôme Bos (1450-1516) qui, un des premiers, peignit à l'huile, et qui, ainsi que Jan Mandyn, à Harlem, et Lange Pier, eut une prédilection pour les sujets de diableries et de bambochades ; David Jorisz (1), né à Delft en 1501.

(1) [illegible]



Coll. Noel Bardac

ANTHONY VAN RAVENSTEYN

PORTRAIT DE FEMME

qui dut se réfugier à Bâle à cause de ses opinions religieuses), Jacob Cornelisz et son fils (1497-1567) ; Jean Swart, originaire de Groningue, mais séduit par Venise, où il habita et étudia les œuvres de Bellin et de Giorgione. Notons que Jacob Cornelisz fut le maitre de Jean Schoort, dont nous allons voir l'influence sur les peintres de son pays.

II

LE PRESTIGE DE L'ITALIE

A ce moment précis, c'est-à-dire dans le troisième quart du seizième siècle, tandis que la Hollande se détache de la Belgique, l'art hollandais de l'art flamand, le protestantisme du catholicisme et les Provinces-Unies de la domination espagnole, le prestige de l'art italien étend un peu partout, en France, en Allemagne, les limites de son domaine. Des tableaux de la péninsule arrivent un peu partout, des artisans hollandais les voient, désirent connaître le pays où [illegible] été créés, apprendre quelque chose de ceux qui [illegible] ont créés. Et alors commence cet exode des [illegible] hollandais vers l'Italie, et se traduit dans leurs œuvres l'amour exclusif de l'art italien et de [illegible] d'inspiration, le mépris des sujets empruntés à la vie locale et nationale de la Hollande. On oublie pendant quelque temps la Meuse pour le Tibre.

Jean Schoorel est le type de ces « déracinés » (1495-1562). On le voit à Harlem, à Utrecht, où il apprend les rudiments, à Spiers où un prêtre lui enseigne l'architecture et la perspective, à Nuremberg où Dürer lui donne quelques conseils. Il arrive à Venise, s'embarque pour la Terre-Sainte, visite Sion, revient à Malte, puis à Rome, où il fait le portrait du pape Adrien VI, son compatriote, dessine d'après Raphaël, Michel-Ange, devient conservateur du Belvédère, retourne à Utrecht, recrute des élèves, les enthousiasme pour l'art italien et répand en Hollande le goût italien. Son principal tableau, la *Mort de la Vierge*, (académie de Bruges) montre en lui un disciple inspiré de Raphaël. Mais ses élèves qui, à son exemple, font le même pélerinage, ne trouvent plus, au lieu des disciples de Raphaël, que les peintres de la décadence italienne et n'en imitent que les contorsions et les fausses habiletés.

Le plus significatif est ce Martin van Heemskerck, qui a rapporté à Harlem le culte exagéré de Michel-Ange (1498-1574). Antonio Moro, aussi élève de Schoorel, naquit en 1512 à Utrecht, séjourna en Italie, fut recommandé par le cardinal Granvelle à l'Empereur, qui l'envoya à Lisbonne peindre les portraits de la famille royale, puis en Angleterre pour exécuter le portrait de la reine Marie. Il quitta brusquement l'Espagne pour gagner Anvers où il devint le peintre du duc d'Albe et mourut en 1581. Ses tableaux d'histoire rappellent la manière de Schoorel ; mais les portraits sont admirables par la vérité, le recueillement, l'analyse. Citons celui d'Hubert Goltsius (Musée de Bruxelles), peintre, érudit, cousin de Hendrick Goltsius (1558-1617), dont les gravures au burin se classent en deux manières : la manière sobre de Dürer ou Lucas de Leyde, la manière de Michel-Ange.

Jan Vredeman de Vries (1527), Hendrick van Steenwick (1550-1604), Pieter Neefs ont mis à la mode ces intérieurs d'églises gothiques et de temples luthériens, animés de petites figures dans le goût du temps, où les cierges et les torches projettent une lumière étrange sur les architectures. Hendrick Vroom (né en 1566) eut l'idée de peindre les premières marines que l'on connaisse et de célébrer la gloire naissante de la Hollande maritime. Ceux-là semblent s'attacher à exprimer la sensibilité particulière à leur pays. Mais Cornélis van Harlem (né en 1562) déploie dans ses grandes compositions, comme le *Massacre des Innocents* (Musée de La Haye), toutes les ressources de

son savoir, impitoyablement. Abraham Blœmaert, lui aussi, est le peintre des allégories majestueuses. Quant à Pierre Lastman (né en 1562, établi à Rome en 1604) il serait presque inconnu s'il n'avait eu l'honneur d'être le maître de Rambrandt. Dirck et Wouter Crabeth sont connus pour leurs vitraux, et enfin Gérard Honthorst (1592-1662), le dernier des Hollandais qui allèrent chercher, au delà des Alpes, l'inspiration des maîtres italiens, il est plus souvent et plus justement nommé Gérard de la Nuit (Gherardo della notte), à cause de son goût pour le Caravage et les effets de contrastes lumineux obtenus à l'aide d'une torche, dont il s'est inspiré dans ses tableaux.

III

LE PORTRAIT DE LA HOLLANDE.

La Hollande, indépendante, enrichie par sa marine, par ses entreprises coloniales, se développe aussitôt et prend conscience de son art. Fromentin, dans *Les Maîtres d'Autrefois*, a merveilleusement exprimé la soudaineté de cette floraison. « Une bouffée de température plus propice a passé sur les âmes, ranimé le sol, trouvé des germes prêts à éclore et les fait éclore. Comme il arrive dans les printemps du Nord, de végétation si brusque, d'expansion si active, après les mortelles intempéries d'un long hiver, c'est vraiment un spectacle inattendu de voir en si peu de temps, trente ans au plus, en un si petit espace, sur ce sol ingrat, désert, dans la tristesse des lieux, dans les rigueurs des choses, paraître une pareille poussée de peintres et de grands peintres.



Ph. Alinari — *Dresde*

REMBRANDT — PORTRAIT DE SASKIA, FEMME DU PEINTRE

Il en naît partout et à la fois : à Amsterdam, à Dord-echt, à Leyde, à Delft, à Utrecht, à Rotterdam, à Enckuysen, à Harlem, parfois même en dehors des frontières et comme d'une semence tombée hors du champ. Deux seulement ont à peine devancé l'heure : Van Goyen, né en 1596, et Wynants, en 1600. Cuyp est de 1605. L'année 1608, une des plus fécondes, voit naître Terburg, Brouwer et Rembrandt à quelques mois près; Adrian van Ostade, les deux Both et Ferdinand Bol sont de 1610; Van der Helst, Gérard Dou, de 1613; Metzu, de 1615; Aart Van der Neer de 1613 à 1619; Wouwermann, de 1620; Weenix, Everdingen et Pynaker, de 1621; Berghem, de 1624; Paul Potter illustre l'année 1625, Jean Steen l'année 1626; l'année 1630 devient à tout jamais mémorable pour avoir produit le plus grand peintre de paysage du monde avec Claude Lorrain : Jacques Ruysdael. La sève est-elle épuisée? Pas encore. La date de naissance de Pierre de Hooch est incertaine, mais elle peut être placée entre 1630 et 1635. Hobbema est contemporain de Ruysdaël; Van der Heyden est de 1637; enfin Adrian Van de Velde, le dernier de tous parmi les grands, naît en 1639. L'année même où poussait ce rejeton tardif, Rembrandt avait trente ans, et en prenant pour date centrale l'année qui vit paraître la *Leçon d'Anatomie*, 1632, vous constaterez que vingt-trois



Ph. Nanm — Dresde

REMBRANDT — L'HOMME A LA FOURRURE ROUGE

Le mot dit tout. La peinture hollandaise, on s'en aperçut bien vite, ne fut et ne pouvait être que le portrait de la Hollande, son image extérieure, fidèle, exacte, complète, ressemblante, sans aucun embellissement. Le portrait des hommes et des lieux, des mœurs bourgeoises, des places, des rues, des campagnes, de la mer et du ciel, tel devait être, réduit à ses éléments primitifs, le programme suivi par l'école hollandaise, et tel il fut depuis le premier jour jusqu'à son déclin..... »

S'il est bien difficile de discerner les nuances entre les ateliers de Harlem, de Delft, d'Amsterdam, de La Haye, et de distinguer entre des villes qui se partagent alternativement les mêmes artistes, nés à la même époque, il nous reste à étudier successivement, suivant la définition de Fromentin, comment ces artistes ont fait le portrait des hommes, des mœurs bourgeoises, des lieux, de la mer et des choses, et nous regarderons, les uns après les autres : 1° les tableaux d'histoire, de figures et de portraits ; 2° les tableaux de genre, intérieurs, *sociétés, conversations* et scènes paysannes ; 3° les paysages, les vues de ville ; 4° les marines ; 5° les natures mortes.

Nous nous souviendrons toutefois dans cette étude rapide, que parmi les primitifs, Ouwater et Dirck Bouts avaient, eux aussi, aimé le paysage. De Vries et Steenwick avaient observé la lumière dans les intérieurs, Vroom peint des marines, Enghelbrechtsz devancé Brauwer et Van Ostade, beaucoup d'autres représenté les portraits de leurs contemporains.

ans après la reconnaissance officielle des Provinces-Unies, et à part quelques retardataires, l'école hollandaise atteignait son premier épanouissement.

Le problème était celui-ci : étant donné un peuple de bourgeois, pratique, aussi peu rêveur, fort occupé, aucunement mystique, d'esprit anti-latin, avec des traditions rompues, un culte sans images, des habitudes parcimonieuses, trouver un art qui lui plût, dont il saisît la convenance et qui le représentât. Un écrivain de notre temps a fort spirituellement répondu qu'un pareil peuple n'avait plus qu'à se proposer une chose très simple et très hardie, la seule au reste qui depuis cinquante ans lui eût constamment réussi : exiger qu'on fît son portrait.

IX

LE PORTRAIT DES HOMMES.

Il y a dans le *Livre des peintres*, de Karel van Mander, un passage qui pourrait surprendre le lecteur, mais significatif. L'auteur écrit, à propos de Miereveld : « Je n'ai aucun doute que, s'il se fût adonné à la composition, il n'eût produit des



Ph. Alinari *Dresde*

REMBRANDT — LE RABBIN



Coll. Baron de Schlichting

FERDINAND BOL

PORTRAIT DE L'ARTISTE ET DE SA FEMME

œuvres remarquables, même en ce genre, et n'en fit encore. Malheureusement, dans les Pays-Bas, surtout de nos jours, les artistes trouvent peu d'occasions de se produire dans des compositions et les jeunes gens ne peuvent exceller dans la figure ou le nu, *car on leur demande surtout des portraits*. Il en résulte que la soif du gain et les nécessités de la vie aidant, ils prennent ce chemin *secondaire* de l'art, n'ayant ni le temps, ni l'envie de poursuivre la perfection dans la grande voie de la peinture historique. Combien de nobles esprits ont de la sorte été frappés de stérilité, au grand dommage de l'art ! »

On voit que le prestige de la peinture italienne avait pénétré tous les esprits d'alors, au point de leur faire mépriser le portrait. Que nous voilà loin du mot de M. Ingres : « Le portrait est la pierre de touche du talent ». Il semble d'ailleurs que Karel van Mander ait compris son erreur, et il ajoute, dans son langage familier :

« Il ne faut pas que cette expression de chemin secondaire soit trop durement jugée ; je passe donc le blaireau, et dis qu'on peut faire du portrait une fort belle chose, que le visage, étant la partie la plus noble du corps humain, peut bien servir à prouver la puissance de l'art, comme l'ont su bien des maîtres déjà cités, et comme le fait encore notre Miereveld, qui n'a point de second dans les Pays-Bas..... »

Ne retenons donc des paroles de Karel van Mander que cette phrase : « On demande surtout, en Hollande, aux peintres, des portraits ». Miereveld, dit la légende, en a fait dix mille. Né à Delft en 1658, mort en 1641, très riche, il est probable qu'il en a exécuté une quantité, certain que son petit fils, Jacob Delft, l'y a quelque peu aidé, et que son élève, Paulus Moreelse (1571-1638), a bénéficié de son succès. Le Louvre possède plusieurs portraits de Miereveld, d'une grande puissance d'expression et d'une grande sobriété. Notons celui d'Olden Barnevelt, grand pensionnaire de Hollande, l'année avant sa mort dramatique. On dirait que l'austérité de la Réforme a passé dans ces images, comme dans celles de Thomas de Keyser (1595-1679), sur la vie duquel on sait fort



Musée du Louvre

GOVAERT FLINCK — JEUNE FILLE A LA HOULETTE

peu de chose, mais dont le Louvre possède un beau portrait d'homme. Jean van Ravesteyn (1580-1665) fut un des premiers à figurer des individus non pas séparés, mais réunis dans une action commune : ainsi on voit de lui, à La Haye, indépendamment des vingt-quatre portraits de colonels au service des Provinces-Unies, de grandes toiles représentant les officiers de la garde bourgeoise, le magistrat délibérant sur la construction du nouveau Dœlen (14 personnages).



Coll. du Comte Potocki

BARTHÉLEMY VAN DER HELST — PORTRAIT D'HOMME

Donc, avant Rembrandt, la peinture de portrait, en Hollande, semblait avoir dit son dernier mot, et s'être pliée à toutes les exigences. Il appartenait cependant à Rembrandt de lui faire dire autre chose encore. On a écrit sur lui des volumes qui composeraient une bibliothèque. Nous voulons ici, plus simplement, le situer dans l'histoire de la peinture hollandaise. Il est né à Leyde, le 15 juillet 1607. Son père était meunier, sa mère la fille d'un boulanger. Ses parents voulurent faire de lui un homme de loi, et le placèrent à l'école latine. Sur ses instances cependant ils finirent par le confier à un certain Swanenburgh, médiocre artiste, mais qui avait fait le voyage d'Italie, ce qui était alors une manière d'excuse et conférait aux peintres comme une dignité bourgeoise. Rembrandt resta trois ans chez lui, puis passa chez Pierre Lastman, à Amsterdam, revint à Leyde en 1628, où Gérard Dou lui demanda des leçons, revint en 1630 à Amsterdam, où il resta jusquà sa mort, en 1669. Sa vie privée? Il voyagea peu, en Hollande seulement, peut-être à Clèves. Il épousa, en 1634, une jeune fille d'excellente famille, Saskia van Ulenburch, en eut quatre enfants, dont Titus; il épousa, après la mort de Saskia, plus tard, Catharina van Wijk, qui lui donna deux autres enfants; et enfin il eut encore un enfant d'une autre femme, Hendrickje Jaghers, dont on suppose qu'elle fut sa servante. En 1656, le peintre endetté fut déclaré insolvable, ses biens saisis, vendus. Il quitta sa maison, située à l'entrée du quartier juif, près du centre de la ville, pour demeurer dans un modeste logis, sur le canal des Roses, et mourut insolvable, malgré ses œuvres nombreuses et les leçons qu'il donnait.

Faut-il chercher la cause de ses revers dans sa passion pour les orfèvreries, les objets rares, les collections de toute sorte qu'il amassait dans sa demeure? Ne la faut-il pas chercher plutôt dans l'étonnement que son œuvre devait provoquer sur le grand public, dans l'incompatibilité qu'il pouvait y avoir entre son art et le goût du public. Certes, quand on considère les portraits de Rembrandt, on a l'impression, encore qu'on n'ait pas connu les personnages représentés, qu'ils sont *ressemblants*, et que ces personnages ont réellement existé, et qu'ils ne sauraient avoir été diffé-



Ph. [illegible] — *Dresde*

FRANZ HALS — PORTRAIT D'HOMME

rents de ceux que l'on voit sur la toile. Cependant, si l'on persiste à les regarder, on soupçonne de plus en plus le peintre d'avoir voulu généraliser le type observé, et d'être allé au delà d'une individualité. On ne pense plus : « Voilà Saskia, Titus, mais voici la femme, le jeune homme ». Et ce qui nous enchante, parce que nous sommes détachés de ces personnes, qu'aucun lien de parenté, d'amitié, de mondanité ne nous unit à elles, pouvait choquer les contemporains de Rembrandt, qui cherchaient sans doute sur les tableaux du maître l'écho de leurs préoccupations et ne les y trouvaient pas toujours, du moins suffisamment traduites à leur gré.

D'autre part, les peintres, quand ils voulaient faire les portraits de sociétés et de confréries, avaient coutume de les représenter à table, groupés dans la chaleur communicative d'un banquet. D'autre part, les bourgeois demandant aux peintres leurs portraits, copiaient d'une manière ridicule les allures et les attitudes des dominateurs étrangers, se donnant des airs de capitaines, de seigneurs espagnols. Rembrandt, lui, renonça à ces [illegible] il peignit les groupes, les individus dans l'action et dans le milieu qu'indiquaient nettement leur situation sociale, leur caractère et leurs aptitudes. Par exemple veut-il montrer des gardes civiques, des citoyens qui prennent occasionnellement les armes ? Il les fait voir dans le joyeux cliquetis d'une prise d'armes. Et c'est le tableau qu'on appelle à tort la *Ronde de nuit*, puisqu'une ombre portée par la main du capitaine nous révèle qu'il fait jour. Des drapiers ? Les voici, autour d'une table chargée non de bouteilles et de mets, mais des livres de la corporation. Des chirurgiens ? Il les range autour du cadavre, pendant que l'un d'eux expose sa leçon. Un calligraphe ? Coppenole, avec une plume à la main. Un savant ? Sylius avec un livre. Un orfèvre-ciseleur ? Lutma, avec un bassin ciselé, une statuette. Cette franchise, qui nous plaît, pouvait déplaire à des hommes qui certes avaient lutté pour l'indépendance de leur pays, mais qui n'avaient pas abdiqué toutes leurs petites vanités.

Mais cela, ce sont des préoccupations littéraires. Par quels moyens particuliers à son art Rembrandt les traduisit-il avec bonheur ? On a dit : l'ordonnance de la lumière. Évidemment les anciens maîtres se sont préoccupé, d'abord des valeurs, c'est-à-dire des dégradations de la lumière par rapport à l'éloignement du foyer lumineux, de la répartition de cette lumière sur les objets, de la gamme subtile qui va de la lumière à l'ombre. Mais, tandis que chez les primitifs, cette gamme évolue toujours dans la transparence et la clarté, elle va, chez Rembrandt, de la clarté la plus vive à l'ombre la plus profonde. Il met en évidence, ainsi, les faits importants et laisse dans l'ombre les faits accessoires. Arbitraire ? Oui, mais l'art n'est-il pas un choix arbitraire, la mise en relief de quelques-uns des éléments proposés par la nature à une sensibilité d'artiste. Jamais, cependant, Rembrandt n'abuse de l'ombre, comme le Caravage ; toujours elle palpite, et les yeux, devant lesquels ce domaine du mystère se ferme tout d'abord, finissent par y pénétrer. On a cherché pour définir cette qualité particulière de l'ombre chez Rembrandt, un mot. On prétend avoir trouvé dans les écrits de Léonard de Vinci, celui-ci : *le clair-obscur*, et l'on a brodé sur cette formule les commentaires les plus ridicules. Or, Léonard de Vinci n'a jamais écrit chiaro oscuro, mais chiaro e oscuro, le clair *et* l'obscur, c'est-à-dire les valeurs. Il suffisait de regarder son texte pour ne pas le trahir.

L'ombre n'est jamais un prétexte à Rembrandt pour escamoter les difficultés ; les parties en pleine

lumière sont, en effet, traitées avec le soin méticuleux qu'un Van Eyck a pu apporter à sa *Vierge au donateur :* le maître ne nous fait grâce d'aucun détail ; mais les parties dans l'ombre sont d'une facture plus sommaire, pour ne pas disperser l'attention, pour la ramener au sujet principal. Et ce choix d'un artiste, ces négligences calculées, ont dû servir d'argument aux bourgeois de son temps pour nier son habileté, pour lui reprocher des maladresses.

Contraste des lumières et des ombres, contraste de facture, contraste aussi dans la composition anecdotique ; dans *le Bon Samaritain*, par exemple, tandis que les domestiques enlèvent le blessé recueilli et donnent ainsi l'image émouvante de la charité, on voit, au premier plan, un chien qui s'oublie. Dans le *Jésus prêchant*, tandis que les assistants semblent absorbés par la parole du prédicateur, un enfant, distrait, trace avec son doigt des figures sur le sol.



Musée du Louvre

FRANZ HALS — PORTRAIT DE DESCARTES

On a donc pu l'accuser de trivialité, sans tenir compte du drame créé par ces contrastes, prétendre qu'il choisissait de préférence, comme modèles, des corps dégénérés, sans observer que peut-être il voulait mieux montrer, abstraction faite de toute autre beauté physique, la splendeur de la lumière et la transfiguration de chaque être dans la lumière.

Et cependant, ce maître qui semble avoir vécu en marge de son temps, eut de nombreux élèves dont les œuvres rappellent plus ou moins sa manière, et passent même pour des œuvres de lui. Ferdinand Bol (né en 1609 à Dordrecht), n'avait que deux ans de moins que Rembrandt. Cependant, il commença par en être fortement inspiré ; puis, à la fin de sa vie, il changea de manière pour emprunter celle de Rubens ; manière sombre, manière claire ; réalisme, allégorie : ainsi pourrait-on diviser la carrière de cet artiste. La date de 1660 marque assez bien la séparation entre les deux périodes. Le merveilleux portrait d'un mathématicien devant un tableau noir, que possède le musée du Louvre, est de la première époque ; l'Allégorie de la Paix, que l'on voit à l'hôtel de ville de Leyde, ses allégories antiques pour l'hôtel de ville d'Amsterdam, caractérisent la seconde période.

Govert Flinck, né à Clèves en 1615, arrive en 1634 à Amsterdam, chez Rembrandt, après avoir rencontré beaucoup de résistances à son art du côté de sa famille. Même évolution chez lui que chez Bol. D'abord, une touche large, une vérité simple dans les attitudes et les physionomies, un certain sens du mystère, comme on peut l'étudier dans l'*Annonciation aux bergers*, et dans le délicieux *Portrait de fillette*, au musée du Louvre ; puis, en 1647, dans les *Arquebusiers de la Bannière d'Orange*, il se rapproche de Van der Helst, imitant sa répartition égale, uniforme de la lumière, égalisant ses effets ; enfin, en 1648, dans la *Paix de Munster*, et dans les commandes que lui font les magistrats d'Amsterdam, on le voit évoluer vers le goût flamand.

Il faut citer son camarade Backer, qui travaillait avec une facilité extraordinaire (la *Réunion d'archers*, au musée d'Amsterdam) ; Fabritius, qui mourut en 1654, à 30 ans, et dont les œuvres passent souvent pour des œuvres de Rembrandt.



Ph. [illegible] — *Dresde*

FRANZ HALS — LA VIEILLE ET LE FUMEUR

Johannes Victoor, dont un portrait de jeune fille, au musée du Louvre, marque l'influence du maître : — Nicolas Maas, qui distribue la lumière avec beaucoup de science et d'effet, et dispense sur ses panneaux de beaux rouges particuliers (la Fileuse) ;

Van den Eeckhout, le plus significatif : le tableau du Louvre, *Anne consacrant son fils au Seigneur*, rappelle les belles pages de Rembrandt, par la façon dont les splendeurs orfévrées luisent dans l'ombre, par les contrastes, mais s'en différencie par une sorte d'hésitation, de patience qui atténue les effets ; — Aart de Gelder, Samuel van Hoogstraten, qui affectionnent les scènes bibliques ; — Juriaen Ovens, qui aime les effets de nuit ; — Pieter Verelst, portraitiste ; — Wilhem de Poorter et Frans de Wette, spécialisés dans les sujets sacrés.

L'opinion publique opposait alors à Rembrandt et à ses nombreux élèves, Van der Helst et Franz Hals. Van der Helst, né en 1613, étudia, dit-on, chez Thomas de Keyser, et fut célèbre en peu de temps. Sa peinture claire, sans défaut, ressemblante, pondérée, l'équilibre des compositions, la distribution des groupes, l'expression des visages, l'harmonie entre l'âge, la profession et l'attitude, autant de qualités qui séduisirent ses contemporains. Ils étaient sûrs de son exactitude et qu'il satisferait toutes leurs exigences bourgeoises ; sa peinture était essentiellement faite pour leur plaire. Son fameux *Banquet de la garde civique*, qui compte 24 figures, est irréprochable, sans aucune négligence, et l'on a prétendu que si l'on coupait les têtes et les mains des 24 figures, et qu'on les jetât dans un panier, il serait facile ensuite de retrouver les têtes et les mains appartenant au même personnage.

De cette correction savante, qui peut paraître froide en regard du génie de Rembrandt, le musée du Louvre possède quelques exemples : des portraits d'homme et de femme, à mi-corps, celui d'un gentilhomme et de sa femme, dont l'attribution est douteuse, et enfin le jugement du Prix de l'Arc, qui est la réduction du grand tableau d'Amsterdam, où les figures sont de grandeur naturelle. Autour d'une table sont assis quatre chefs de la confrérie des arbalétriers, en costumes et chapeaux noirs à larges bords, col blanc ; on connaît leurs noms : celui qui soulève le couvercle d'une coupe d'or est le célèbre imprimeur J. Blams ; A.-D. Pater, bourgmestre en 1654, derrière la table, montre le collier ; J. van Poll porte le bâton d'ébène ; F. Banning Cook est représenté avec les mêmes gants et le même geste que Rembrandt a immortalisé dans la *Ronde de nuit*, mais avec des cheveux qui ont changé de couleur, pour une raison que nous ne

savons pas. Nettement, leurs attitudes à tous signifient qu'ils s'apprêtent à décerner les prix du concours à l'arc : un collier, une coupe d'or ; cependant qu'au second plan, en grisailles, on aperçoit les jeunes archers qui attendent le verdict, appuyés sur leurs grands arcs, d'une si belle forme.

Et c'est le type du portrait collectif, qu'on ne trouve réalisé avec ce bonheur que dans l'école hollandaise, parfois aussi dans Philippe de Champaigne et dans ces réunions d'échevins et de parlementaires parisiens. Malgré son succès, Van der Helst fit peu d'élèves : ce qui prouve que l'opinion du monde ne correspond pas toujours à celle des artistes. Seuls Joannes Spilberg, Pieter Nason le rappellent un peu : surtout Van den Tempel, qu'on appelait ainsi à cause d'une pierre servant d'enseigne à sa maison de Leyde et représentant le Temple de Jérusalem. Mais ce sont là des analogies de métier, qui ne suffisent pas à prouver un enseignement donné ou reçu.



Coll. baron Schlichting

JUDITH LEISTER — LA JOYEUSE PARTIE

Franz Hals, qu'il ne faut pas confondre avec son frère Dirck, naquit en 1584, à Malines, c'est-à-dire en Flandre, mais vint tout jeune en Hollande, à Harlem, d'où sa famille tirait son origine, et y mourut en 1666, à l'âge de 82 ans. C'est à Harlem qu'il faut l'étudier. Partout ailleurs, l'idée qu'on peut s'en faire risque de le dénaturer ; au Louvre, dans les galeries particulières, il apparaît comme un maître brillant et très inégal, séduisant, aimable, spirituel et parfois futile. On ne retient de lui que des images de virtuosité légère, des visages d'enfants rieurs, de bohémiennes, un peu canaille. Mais dans la grande salle de l'académie de Harlem, il y a huit grandes toiles dont la dimension varie entre 2 m. 1/2 et 4 m. passés. « Ce sont d'abord, écrit Fromentin, des *Repas ou réunions d'officiers du corps des archers de Saint-George, du corps des archers de Saint-Adrien*, ensuite et plus tard des *Régents* ou *régentes d'hôpital*..... Les figures y sont de taille naturelle et en grand nombre..... Les tableaux appartiennent à tous les moments de sa vie. Le premier, de 1616, nous le montre à 32 ans ; le dernier, peint en 1664, nous le montre à l'âge extrême de 80 ans. ... On le prend pour ainsi dire à ses débuts, on le voit grandir et tâtonner. Son épanouissement se produit tard, vers le milieu de sa vie, même un peu au delà ; il se fortifie et se développe en pleine vieillesse ; enfin on assiste à son déclin..... »

Et Fromentin, décrivant la toile qui porte la date de 1633, que par conséquent Franz Hals a exécutée à l'âge de 47 ans, exprime parfaitement les qualités qu'on trouve, plus ou moins affirmées, dans tous les tableaux de Franz Hals. Elle représente la Réunion des archers de Saint-Adrien, avec quatorze personnages de grandeur naturelle : « Ici, pas de parti-pris, nulle affectation de placer ses figures hors de l'air plutôt que dans l'air..... Rien n'est éludé..... Peut-être, prises individuellement, les têtes sont moins spirituellement expressives. A cela près d'un accident qui pourrait être la faute des modèles autant que celle du peintre, comme ensemble le tableau est supérieur. Le fond est noir, et par conséquent les valeurs sont renversées. Le noir des velours, des soies, des satins y joue avec plus de fantaisie ; les lumières s'y déploient, les couleurs s'en dégagent avec une largeur, une certitude et dans des accords que Hals n'a jamais dépassés... Chaque chose est traitée selon son intérêt, sa nature propre et son prix..... Un sentiment subit de la substance des choses, une mesure sans la moindre erreur, l'art d'être précis sans trop expliquer, de tout faire comprendre à demi-mot, de ne rien omettre, mais en sous-entendant l'inutile, la touche expéditive, prompte et rigoureuse,

le mot juste, trouvé du premier coup et jamais fatigué par des surcharges ; pas de turbulence et pas de superflu ; autant de goût que dans Van Dyck, autant d'habileté pratique que dans Velasquez, avec les centuples difficultés d'une palette infiniment plus riche, car au lieu de se réduire à trois tons, elle est le répertoire entier des tons connus... »

Un tel tempérament ne pouvait pas produire de disciples ; cette fougue était inimitable. Tout au plus peut-on compter Judith Leister, dont nous reproduisons : *La joyeuse partie*. Mais le tempérament de Franz Hals, non plus que le goût supérieur de Van der Helst et le génie de Rembrandt ne pouvaient suffire à exécuter le portrait de tous les Hollandais, car il semble bien, au nombre des portraitistes, que tous les Hollandais aient voulu leur portrait. Il en est beaucoup d'estimables.



Collection Steinmayer

CORNÉLIUS JANSSENS VAN CEULEN

PORTRAIT D'HOMME

Jacob Gerritsz Cuyp, né en 1575, est le contemporain de Ravesteyn et de Miereveld, et le père d'Albert Cuyp. De Cornelis Verspronck on ne sait presque rien, sinon les œuvres. Roodtseus fut le camarade de Rembrandt à l'atelier de Pieter Lastman ; la ville de Hoorn, où il naquit, conserve de lui des tableaux de corporation. Van Ceulen [illegible] en Angleterre et laisse des portraits élégants, qui font penser à ceux de Van Dyck. Daniel Mytens, de La Haye, fut également appelé à la cour d'Angleterre, où on le nomma peintre ordinaire du roi, aux appointements de 20 livres sterling par an. Jan Lievensz, qui fut le camarade de Rembrandt dans l'atelier de Pieter Lastman, devint à Anvers l'ami de Van Dyck, et partit pour Londres en 1630. Grebber fut le maître de Van der Faes, plus connu sous le nom de Chevalier Lély, qui fut le portraitiste attitré de la cour de Charles II et de Jacques II, en Angleterre.

Il nous faut nommer enfin les De Bray, le père et les deux fils, dont l'un peignit dans la manière de Rubens, Stokade, qui parcourut la France et l'Italie, et peignit, pour le « Magistrat » d'Amsterdam « *Joseph et ses frères en Égypte* », cette vaste composition que conserve le palais du roi ; Poelenborg, qui fut à Rome l'ami d'Elzheimer, et peupla ses paysages de femmes nues, et nous aurons une idée de tous les peintres qui firent le portrait des Hollandais.

A suivre. LÉANDRE VAILLAT.

P. S. — Aux lecteurs qui voudraient approfondir l'histoire de la *Peinture hollandaise* nous ne saurions trop recommander le remarquable et tout récent ouvrage de M. Armand Dayot : *Grands et Petits Maîtres hollandais* (Georges Petit et L. Kleinberger, éditeurs).



PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME
(EAU-FORTE)

UN ARTISTE ANGLAIS

AUGUSTUS JOHN

Comme tant de nos grands artistes du dernier siècle, comme Burne-Jones, Watts, et Whistler lui-même, Augustus Edwin John est de race celtique. Il naquit dans le pays de Galles, en 1879, et toute sa jeunesse se passa parmi les montagnes et les vallées de cette romantique principauté. Paysages que nous reverrons plus tard dans ses panneaux décoratifs, car l'artiste garda toujours précieusement dans son âme les souvenirs de sa terre natale.

Il fit ses premières études à Liverpool, où il revint plus tard pour un bref séjour comme professeur, mais le grand évènement de sa jeunesse fut son admission à l'Ecole Slade des Beaux-Arts à Londres. Quelle reconnaissance nous devons à la France ! combien notre mouvement d'art contemporain doit au maître Alphonse Legros, qui a fait le renom de cette « Ecole Slade », qui a ranimé et purifié notre élan esthétique, qui a donné ses soins savants à des élèves aussi doués, mais aussi différents



PRINTEMPS — 1908

que Rothenstein, Strang et Batten. John n'est pas, il est vrai, directement l'élève de Legros, car ce dernier s'était retiré avant l'arrivée de John, mais, en se retirant, il avait légué à l'École une belle tradition, une tradition qui fut dignement soutenue par son successeur, le professeur Fred Brown.

Dès le moment de son entrée à l'École Slade, on reconnut en Augustus John un dessinateur d'une puissance extraordinaire.

Lorsqu'il exposa pour la première fois ses dessins au « New English Art Club » — un cercle artistique intimement lié à l'École Slade — ils obtinrent un succès immédiat. Partout fut louée sa ligne si sobrement vigoureuse mais d'expression si délicate. On reconnut en même temps sa maîtrise technique et la vitalité de son émotion, mais déjà commen[illegible] entendre de divers côtés un concert [illegible] pourquoi ces types étaient-ils « si [illegible] » ?

[illegible] explication. John, comme son grand compatriote Borrow, est amoureux des Gitans (bohémiens), cette race énigmatique qui mène [illegible] l'Europe entière [illegible] toujours des bandes dans ce sympathique pays de Galles. John [illegible] dans leur intimité. Les traits farouches et mystiques de ses amies Égyptiennes ont fait peur aux gens du monde. Ils ne comprirent pas l'étrange beauté de leur caractère ; et ce qu'on ne comprend pas est toujours « laid ».

Quand, en 1902, Augustus John exposa, au « New English Art Club », deux portraits à l'huile d'Égyptiennes, ainsi que des dessins, les critiques eux-mêmes furent un peu scandalisés. Ces dames-là n'étaient pas comme il faut dans une exposition mondaine ! On déplora son amour de la « laideur » et, comme on ne pouvait nier la science de son dessin, on se rabattit sur sa couleur. Et, sincèrement, ce n'était point le cas ; cette couleur était sobre, harmonieuse, pas du tout criarde. A cette époque, il avait, avec la palette d'un Moroni, quelque chose de la vivacité d'un Rubens ou d'un Hals. C'est ainsi que, à peu près à la même époque M. D. S. MacColl, le savant directeur de la Collection Wallace, n'hésitait pas à rappeler Rubens en louant les dessins de John.

On voit donc que, dès ses débuts, John a eu ses avocats dévoués comme ses acharnés détracteurs. Il est devenu comme un champ de bataille pour les critiques, mais lui-même se tint toujours éloigné du bruit fait autour de son nom et, absorbé dans son art, il marcha résolument vers son but, n'apportant aucune attention à ce qu'on disait de lui. Un peu Bohémien lui-même, il n'a jamais cherché le succès mondain ; le « high-life » lui plaît beaucoup moins que la vie de caravane et, hors quelques artistes, ses amis intimes sont plutôt des Égyptiens que des gens du monde.

Si je parle des débats suscités autour de cet artiste, c'est parce qu'on « ne discute que ce qui est fort ». Si on admet que depuis dix ans il est le peintre le plus continuellement discuté en Angleterre, on a presque confessé qu'il est le premier. Notre excellent caricaturiste, M. Max Beerbohm, a finement compris la situation, lorsqu'il composa ce dessin, dans lequel un critique d'art, s'arrêtant devant les Égyptiennes de John, fait cette naïve réflexion : « C'est tout de même drôle, de penser que dans une trentaine d'années peut-être, je serai amoureux de ces jeunes femmes ! »

La prophétie de M. Beerbohm est en train de se réaliser. Malgré sa réserve, sa retraite en lui-même, John devient de plus en plus un chef d'école pour les néophytes et un homme à la mode pour un nombre toujours croissant d'amateurs. Ses Égyptiennes ont pénétré jusqu'en nos musées de province et on en trouve à Dublin, à Liverpool. Tout dernièrement, John reçut la commande d'une série de panneaux décoratifs destinés à embellir la grande salle du Musée de Johannesburg, lequel,



VAN-DWELLERS. LA CARAVANE (1906)

grâce à l'enthousiasme prévoyant de son directeur honoraire, Sir Hugh P. Lane, possède la plus belle collection d'œuvres d'art moderne qu'on puisse trouver dans tout l'empire britannique.

. . .

Le voilà donc, cet Augustus John, reconnu comme un maître à l'âge de trente-deux ans. C'est une situation pleine de danger, mais heureusement John est un esprit trop bien trempé pour être gâté par le succès. Il ne peint que pour lui-même, pour exprimer sa conception individuelle ; et même ses amis intimes, comme les peintres MM. Sickert et Lucien Pissarro n'ont exercé aucune influence su son art. Pendant dix ans, il a accompli des progrès étonnants, mais qui ne sont pas faciles à suivre, car il est rare de le trouver où on l'attend. Qui, après avoir vu ses premiers portraits rubenesques, aurait prédit ses panneaux décoratifs ? Qui, après avoir admiré un panneau décoratif comme « *l'Enfance de Pyrame* » aurait pensé que, le jour suivant, son auteur ferait le « Portrait de William Nicholson » ? Et qui pouvait affirmer que le peintre du « William Nicholson » eût créé le « Printemps » que nous reproduisons ?

A quoi bon parler du style de John ? Il n'en a pas



PORTRAIT DE WILLIAM NICHOLSON

un, mais une centaine. Il le choisit pour l'accorder à son sujet et quoique sa facture soit toujours personnelle, elle varie cependant suivant les nécessités du thème. Ni le sujet, ni la manière de le traiter n'aboutissent chez lui au cliché. Ses sujets, sauf les natures-mortes, il les crée presque tout entiers — comme il sera démodé demain chez les «jeunes» de Paris! Tour à tour il nous montre des portraits, des paysages, des scènes de la vie nomade (comme « La Caravane »), des panneaux décoratifs, et encore des portraits. Un jour il est violemment moderne, un autre presque un décorateur primitif.

Néanmoins, malgré toutes ces différences de technique, on sent l'homme qui connait très bien et son métier et son chemin. Ce n'est pas un faible qui imite tout à fait ceux de ses contemporains qui font un peu de bruit. Chaque sujet lui révèle un nouveau but. Son « Portrait de William Nicholson » témoigne d'une attentive poursuite de la forme et du caractère. Dans «l'*Enfance de Pyrame*» sa peinture s'oriente vers la synthèse. On dira, bien entendu, qu'il suit Puvis de Chavannes, en simplifiant les masses, en cherchant des plans amples, de franches alternances de couleur. John évidemment ne niera pas sa grande admiration pour le maître, mais son panneau est tout autre chose qu'un plagiat. Sa manière, claire et limpide, procède des grands Primitifs du cinquecento autant que de Puvis de Chavannes et, en outre, elle révèle un tempérament très personnel. Ses figures debout sont animées d'une vie ardente, qui les éloigne de Puvis. Les valeurs sont exactes, l'impression de la nature est spontanée, et pourtant le parti qu'il en tire au point de vue décoratif est admirable. Il émeut par la noblesse du rythme, l'accord des figures et du site, la sérénité du sentiment.

Mais quelle science de la composition sous cette impression de spontanéité ! Remarquons combien l'idée de repos que nous attachons aux lignes horizontales et verticales est ici fortifiée par leur répétition discrète partout. Cet élément pacifique, dû à l'introduction de l'horizon formé par la plaine lointaine, se diversifie par la ligne accidentée des montagnes, qui répond au contour significatif de ses figures.

En examinant d'un peu plus près, nous trouverons ce souci de décor, et de rythme, même dans une actualité comme le portrait de Nicholson. Sa stylisation ici se dissimule sous une apparence de réalité. Il n'y a rien de mécanique dans l'arrangement, mais on peut tout de même deviner la main du décorateur dans la position et dans l'assemblage fortuit des accessoires. Au fond les différences de style de John sont plus superficielles que fondamentales. Son art est unitaire pour exprimer la diversité de la vie.

Le style de John est profondément établi sur les mêmes qualités qui distinguèrent tous les maîtres du passé et d'aujourd'hui, c'est-à-dire sur l'unité



L'ENFANCE DE PYRAME 1908



ÉTUDE EN PROVENCE 1910



DESSIN

de la structure, la vitalité de l'expression et l'indéfini de la suggestion.

∴

Il travaille beaucoup. Ses dessins se comptent par milliers. De temps en temps on en expose un, que l'artiste lui-même veut bien oublier. Quand il était professeur à Liverpool, d'enthousiastes élèves avaient encadré chaque observation qu'il avait laissée sur leurs ébauches. Mais il leur avait aussi légué une phrase bien précieuse : « Quand vous [illegible] ne [illegible] pas [illegible] regards une seconde vers le modèle et cinq minutes sur votre croquis, mais cinq minutes sur le modèle et une seconde vers votre croquis. »

Comme tous les peintres dont l'âme n'a pas été tuée par l'idée du commerce, c'est difficilement qu'on le persuade de laisser une toile quitter son atelier. Non pas qu'il repeigne beaucoup, car sa peinture est directe et définitive. Mais chacun de ses tableaux est le résultat d'observations continuelles, d'innombrables études. Quand il s'agit d'un panneau décoratif, il élabore lentement ses cartons, les faisant et refaisant sans cesse, à la recherche d'une harmonie absolue de lignes. Son vrai travail est déjà fait au fusain, lorsqu'il commence à peindre, car il ne veut pas que cette opération-là soit troublée de tâtonnements et de



DESSIN



PÊCHEUSES AU BORD DE LA MER (DESSIN A L'ENCRE DE CHINE)

corrections. C'est de tout ce travail préliminaire que proviennent l'unité et l'harmonie de ses tableaux, la vitalité qu'ils possèdent au premier instant. Il n'y a rien de révolutionnaire dans tout ceci. C'est une méthode consacrée par le temps et par l'exemple des grands maîtres d'autrefois.

Je n'ignore pas la valeur de l'intervention personnelle, mais je veux surtout insister sur ceci : que sa facture est absolument raisonnable, appuyée de principes éternels, inspirée par les chefs-d'œuvre incontestés du passé. Jamais avec John, comme avec tant d'autres peintres modernes, il ne fut question de peindre pour faire scandale. C'est un original presque malgré lui, mais surtout par son irrésistible besoin d'exprimer une beauté particulière qu'il a découverte dans la nature. Et cette originalité, la véritable, celle qu'on possède sans le savoir, c'est la vraie. Il n'a pas choisi laborieusement quelque chose qui pût heurter le sentiment public, mais il a exprimé quelque chose qui est absolument sien, ses propres idées de beauté.



PORTRAIT DE CHARLES SLADE (DESSIN)

Au fond, la seule chose qui soulève des protestations et détermine des résistances dans la foule, c'est son choix de types de beauté féminine. Mais on est unanime à reconnaître qu'il les retrace à la perfection.

Après tout, que trouve-t-on de choquant dans sa préférence, dans sa dilection pour les Égyptiens ?

Ne prouve-t-elle par au contraire que l'âme, le sentiment prédomine chez lui ? que ce rêveur solitaire, cet infatigable observateur de la vie est plein d'une fraternité humaine, et d'un amour mâle et noble pour une race romantique irrésistiblement attrayante aux poètes et aux hommes sensibles.

∴

Décrirai-je l'homme, ce géant pittoresque de six pieds de taille, à la tête barbue de Christ traditionnel, aux doigts longs et nerveux de peintre et de musicien ? Réservé, presque insondable, difficile à connaître mais aimé de tous ceux qui le connaissent réellement. On entend rarement sa voix, profonde et musicale, il n'est pas bavard ; mais s'il parle peu, ce qu'il dit est mûri. Quand on parle longuement autour de lui, il garde le silence et se tient immobile d'un air distrait ; mais faites intervenir un sujet capable de l'intéresser et ses beaux yeux s'illuminent, son attitude se transforme et, après quelques instants, c'est lui qui vous dira les plus significatives paroles. J'imiterai cet exemple ! Je ne m'étendrai ni sur l'homme, ni sur ses qualités personnelles ; on les trouvera dans son art. Est-il sensible ? maître de lui-même ? généreux et bon ? Regardez ses tableaux et ils vous donneront la réponse. Car Augustus John comprend très bien que le devoir du peintre ne finit pas à la peinture, que l'artiste doit toujours laisser parler son âme.

FRANK RUTTER.



ÉTUDE DE BOHÉMIENNE (DESSIN)



LES AJONCS ET LES BRUYÈRES (VALLÉE NOIRE, BERRY)

FERNAND MAILLAUD

Fernand Maillaud est actuellement le peintre du Berry, comme George Sand en fut l'écrivain et Maurice Rollinat le poète. Un lien les unit, cette affinité de terroir, mystérieuse et puissante, dont leur œuvre est tout entière imprégnée. La sensibilité, la franche observation, la mélancolie caractéristique de la race, se retrouvent dans leurs romans, dans leurs poèmes et sur leurs toiles.

Fernand Maillaud, que George Sand eût aimé et qui fut l'ami fidèle de Rollinat, possède à fond cette province qu'il illustre aujourd'hui. Son esprit la reflète comme un ruisseau reflète un vieux saule; les plus petits détails de cette nature, monotone en apparence, en vérité si diverse, se reproduisent en lui avec la même netteté limpide et minutieuse. L'artiste porte son pays; mieux, il le domine à sa guise, il y puise son inspiration, il y choisit son sujet et cette union continuelle du peintre avec la terre qu'il glorifie est émouvante et noble comme l'union du laboureur avec son champ, du bûcheron avec sa forêt!

Il n'est pas besoin de regarder longtemps une toile de Maillaud pour se sentir conquis à sa manière et en quelque sorte touché par la grâce, cette grâce entraînante, presqu'aussi divine que l'autre, qui retient devant l'œuvre d'art l'inconnu qui la contemple et le transforme en ami. La rare, la délicieuse, la poignante simplicité — ce fruit de tant de peines! — la simplicité qui désigne et fixe les merveilles, y rayonne!

On devine que cette éclatante réalisation d'un talent sincère fut lentement, obscurément obtenue, grâce aux mille transformations qui font d'une cervelle d'enfant le cerveau d'un homme.



Musée d'Issoudun.

MARCHÉ A ISSOUDUN (BERRY)

L'âme, malgré tout subtile, du paysan ne s'ouvre pas d'un seul coup, sitôt énoncée quelque banale formule de protectrice bonhomie. Il ne suffit pas, pour le conquérir, de lui jeter du bout des lèvres, un « bonjour, mon brave ! » et de lui tendre la main. Il faut, pour gagner ce sérieux et grave observateur, beaucoup de tact et de raison. Devenir l'ami d'un paysan, c'est pour le bourgeois, pour l'artiste même, un difficile et malin secret ! secret indispensable cependant pour le peindre, aussi bien sur la toile que dans un livre.

Maillaud connaît ses modèles comme Millet dut connaître les siens. Aussi, sous la poétique atmosphère dont il enveloppe chacun de ses types, quelle force de vérité surgit, quelle juste et nerveuse expression !

L'été durant, autour de sa maison rustique dont le seuil s'ouvre en pleine Vallée Noire, il rêve, il

Le pays et les êtres fixés tout palpitants sur ces toiles, on sent que l'artiste les observa tout petit, à son insu, qu'il s'en assimila le caractère véritable et qu'il ne fait aujourd'hui que livrer au public le fruit mûri patiemment durant tant d'années !

Que nous montre-t-il donc ? Ce chemin, un arbre, la chaumière... Voici ce coin de village à l'automne, battu de grand vent, sur lequel flotte et se déchire un pan de ciel crépusculaire et déjà froid. Voici la brande crevassée de soleil, rousse et rôtie, qui sent l'herbe chaude et l'ajonc. Voici la rivière, ses peupliers, ses cailloux, ses laveuses ; ailleurs, une cour que surplombe un vieux toit ; ailleurs un labourage, ailleurs encore le marché ou quelque rue fraîche, aux pavés bombés, d'une petite ville silencieuse...

D'humbles êtres peuplent ces paysages, tous ceux des campagnes et des bourgs, tous les ouvriers du sol, hommes, femmes, enfants, vieux et vieilles, avec leurs maigres visages et leurs tristes habits que l'air et les saisons colorent à leur guise, tous les gens, suivis de toutes leurs bêtes, pauvre peuple que tant de peintres évoquèrent, qu'un si petit nombre réalisa, faute de bien savoir le comprendre et l'aimer.

De quelle sûre intelligence il le comprend ! de quel élan fraternel il l'aime !



PAYSAN BERRICHON (VALLÉE NOIRE)

observe, il travaille. Chaque heure du jour est reproduite, chaque frisson de la terre, chaque sourire du ciel. Au crépuscule, à l'heure où se confondent les plans mouvants de l'horizon, où la silhouette des arbres s'accuse et se révèle vivante, où, seule, une mince ligne de pourpre aussitôt effacée marque, au fond du ciel, la place du soleil, il peint, il s'acharne encore.



LA MAISON DE BALZAC, A ISSOUDUN

Sa boîte, fixée devant lui, semble l'éventaire de quelque voyageur rustique, mi-marchand, mi-sorcier. Sa blouse flotte, son chapeau roule à terre. Il se hâte, arpente la route et, fiévreusement, ses doigts guident le pinceau, choisissent et mélangent les couleurs, presque d'instinct, et le regard s'abaisse à peine, demeure large ouvert sur le paysage où, de seconde en seconde, la lumière décroît. L'artiste, en vérité, se jette alors sur la nature avec l'emportement du chien vers la proie, saisit, ainsi qu'un beau gibier, l'impression fugitive qui, peut-être, ne se représentera plus et fixe, par exemple, sur sa toile, l'automne flambant d'ors et de rouilles, comme un chasseur enferme, au fond de son carnier, quelque faisan somptueux à traîne sanglante et superbe !



JEUNE FEMME BERRICHONNE SE COIFFANT

Maillaud cependant, à l'encontre de tant d'autres, toujours prompts à imposer d'étranges formules et préoccupés d'innovations toujours hasardeuses et souvent puériles, ne tombe jamais dans l'exagération, laquelle déforme le but et l'obscurcit.

Il n'appartient non plus à aucune école, mais descendrait bien plutôt de la grande famille des artisans du moyen-âge dont l'art patient et délicat, d'un goût à la fois si ferme et si poétique, se maintient en des règles précises, tout en laissant l'imagination prendre son plein essor ! Sans doute est-ce la conséquence de cet esprit berrichon, prudent et madré, qui ne s'enthousiasme qu'à bon escient ! Toujours est-il que cette manière me semble être la bonne et l'éclosion de tant d'œuvres définitives m'a, je pense, depuis longtemps donné raison.

... Ah ! si l'artiste se reposait un jour, s'il regardait derrière lui, dans son œuvre, quelle joie franche l'envahirait tout entier, lui pourtant si modeste et qui n'a d'autre ambition que de suivre son rêve ! Que de force et



LAVEUSES SUR LA CREUSE (BERRY)

de douceur, que de charme rêveur et puissant !

Tous les grands gestes de la saine humanité se sont découpés tour à tour sur les ciels de ses paysages. Le bras du semeur s'élève, celui du faucheur prend son élan, celui du laboureur pèse au soc révolté ! Et l'ombre tranquille d'une maison



REPAS DE MOISSONNEURS EN BERRY

sur la route, le clair d'un feu sous une porte, la fumée toute droite d'une cheminée lui suffisent pour évoquer l'immense mélancolie des champs.

Mais le peintre ne se reposera pas, il ne regardera pas en arrière. Il suivra jusqu'au bout, sans tourner la tête, sa tâche enivrante et douloureuse de grand artiste sincère, à la lueur hésitante de la pauvre inspiration humaine, petite lampe si souvent éteinte par le doute et qu'il est si difficile, si angoissant de rallumer !...

GABRIEL NIGOND.



Chateauroux — salle du Conseil général de l'Indre

FOIRE DANS LA VALLÉE NOIRE (BERRY)



LA NAISSANCE DE VÉNUS (PEINTURE A LA CIRE)

LES DESSINS D'HENRY CROS

« Henry Cros, comme tous les artistes de la Méditerranée, fut un grec. Je n'entends pas qu'il fut de cette école néo-grecque qui fut une mode malheureuse de l'art au XIXe siècle. Sa sculpture a cette sérénité qui l'apparente à l'art grec ; c'est, je pense, le plus bel éloge qu'on puisse faire d'un artiste. Cros fut un des hommes les plus glorieux de la statuaire du XIXe siècle. Il a passé, inconnu ». Ces lignes, Rodin les écrivait à la mort d'Henry Cros, dont il avait été le voisin à la Manufacture de Sèvres. On voudrait presque qu'il les eût écrites avant la mort de Cros, et qu'il eût fait ainsi participer à sa propre gloire le grand artiste méconnu. Il ne suffit pas d'habiller une femme à la grecque, ni de la chausser d'un cothurne pour réaliser une statue grecque. Cros pouvait se flatter d'avoir compris le beau génie de l'antiquité, et d'en avoir donné non la parodie, mais l'interprétation libre et originale, de l'avoir fait passer, en le renouvelant et en le diversifiant, dans ses propres ouvrages.

Il fut un grec, un méditerranéen, non pas seulement par la culture — il lisait Homère et Virgile dans le texte —, ni par les recherches curieuses des procédés anciens, comme la peinture à l'encaustique et la pâte de verre coloriée, dont j'ai parlé

ici même, et qu'il avait ressuscités, mais surtout par l'intuition qu'il avait des lois qui dominent la statuaire hellénique. Dans la peinture à l'encaustique et dans les pâtes de verre coloriées qu'il a laissées, nous sommes distraits par le procédé lui-même, par la couleur, par l'œuvre achevée et enrichie de toutes sortes de prestiges. C'est à ses dessins qu'il faut aller, pour comprendre l'essence bien d'œuvres résistent ainsi à l'épreuve du temps, combien en est-il que nous puissions revoir avec le même enthousiasme qu'au premier jour, par delà les changements, les fluctuations de la mode ?

On suit dans ces dessins l'ébauche, le développement, le triomphe de sa pensée, entre 1865 et 1905, pendant quarante années; cette pensée



SYBILLE (DESSIN)

même de son talent. Ces dessins, je les ai feuilletés, chez M. Hébrard, qui les a patiemment réunis. Je les ai feuilletés au lendemain de la mort de Cros, et je ne sais rien de plus émouvant que ces indications, que ces notes jetées dans les marges, que ces touches rapides, qui sont comme des soubresauts de vie, quand on les considère après la disparition de celui qui ne vit plus. Je les ai feuilletés encore il y a quelques jours, et l'impression que j'en avais eue tout d'abord n'a pas changé. Combien s'essaie, tâtonne, mais jamais elle ne fait de sacrifice à l'opinion. Elle cherche suivant les lois inflexibles, immuables qu'elle s'est fixée et qui sont les lois de la sculpture antique : le modelé, la répartition large et souple des lumières et des ombres, les valeurs délicatement appréciées, savamment disposées. La ligne, dans les dessins du début, est minutieuse comme dans les dessins de Ingres ; puis elle s'affranchit peu à peu, se simplifie et vise à la généralisation du type : soit que



NYMPHE
[illegible] AVEC DES TERRES GRASSES COLORÉES

l'artiste veuille délibérément apporter plus de force à son expression en choisissant le trait essentiel, soit qu'il veuille trouver un dessin assez large pour n'être pas dénaturé par la technique et la matière qui le traduiront, par exemple la cire travaillée au fer chaud ou la pâte de verre soumise aux hasards de la cuisson.

Les uns valent par la beauté de la ligne en elle-même. On y voit des figures que l'on devine familières, un enfant endormi, une petite fille endormie sur la table de travail, la tête reposant sur les coudes, une femme en toilette de ville avec une ombrelle. On a l'impression que ces figures, l'artiste les a observées, dans la réalité immédiate, quotidienne. Ce sont en quelque sorte des portraits de famille ; le dessin n'est pas improvisé, mais on dirait qu'il a longtemps été médité et senti avant d'avoir été jeté sur le papier. Les toilettes nous en donnent les dates : les robes à crinolines, les poufs, [illegible] entre 18[illegible] et 18[illegible].

Il y a une petite japonaise vue à l'Exposition de [illegible] : le profil [illegible], les jambes repliées sont [illegible]. Une paysanne tenant [illegible] enfant endormi me rappelle un peu la sérénité de Millet.

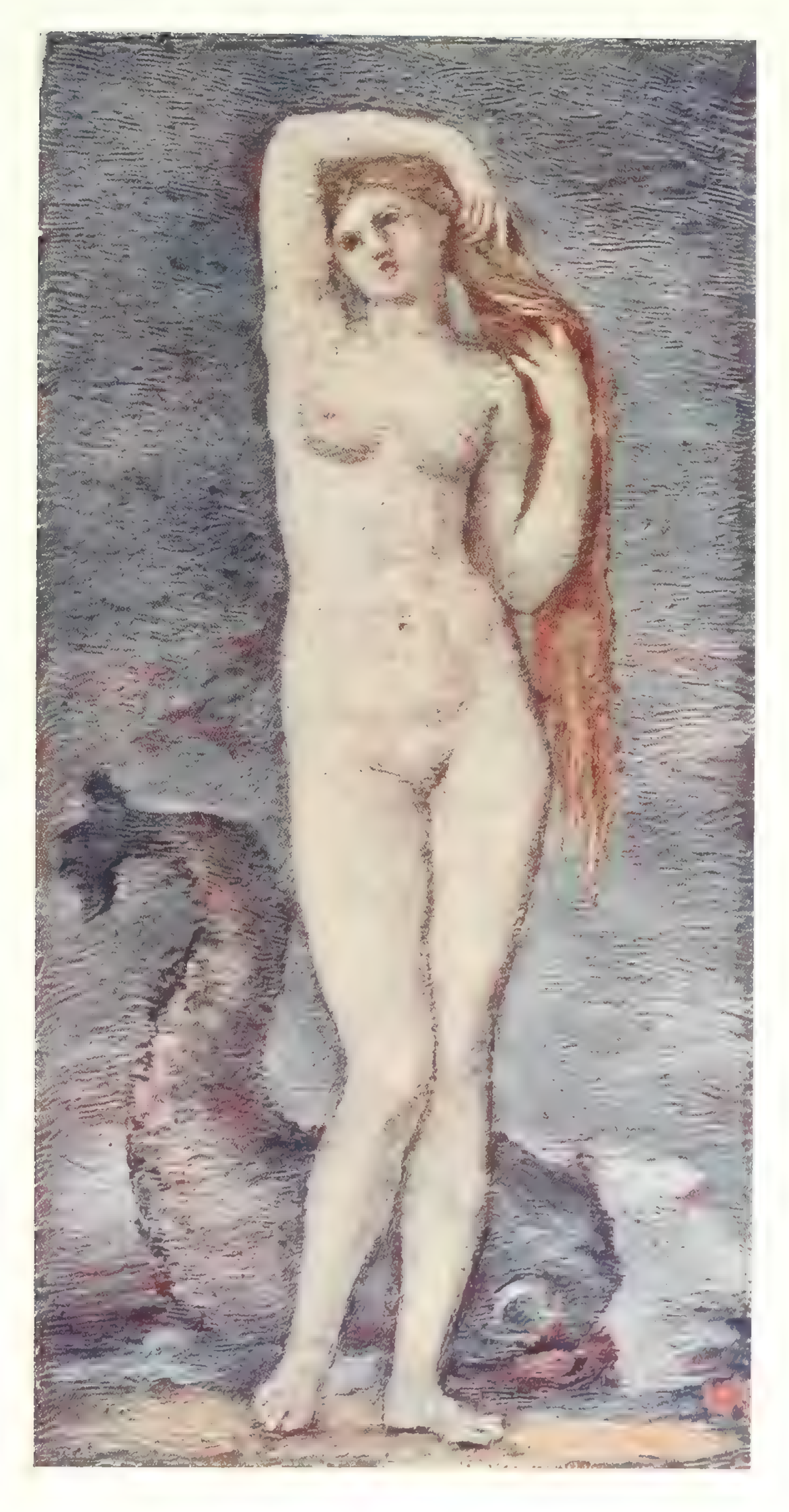
Jusqu'à présent, l'artiste se sert tantôt du crayon noir, tantôt de la sanguine. Voici un peu plus tard, en octobre 1872, une série d'esquisses qui portent le même titre, le *Prix du Tournoi* : et c'est prétexte à des recherches du costume, non pas dans la littéralité un peu aride et sèche d'un dessinateur de costumes, mais dans la somptuosité de la ligne et de la couleur. En effet, ces quelques femmes en hennin, qui attendent dans une tribune le moment de donner le prix au vainqueur du tournoi, font la même tache que des fleurs dans un vase. Elles se tiennent immobiles et souples, et l'on sent à quel point le costume peut influer sur l'attitude d'un être humain. Le contour est relevé d'aquarelles, qui suffisent à donner l'impression des étoffes somptueuses et à évoquer immédiatement un trésor du quinzième siècle, avec des émaux de Limoges, des joailleries, ou une réunion de princesses dans un manuscrit.

Les autres dessins valent surtout par la réalisation qu'ils laissent prévoir. Ils sont intéressants par la manière dont les différents traits se réduisent et se ramènent à une ligne synthétique. Bien entendu, la synthèse n'est pas un prétexte, pour Henry Cros, à escamoter une ignorance de son métier. On a vu, dans les dessins de la première manière, à quelle discipline il s'était soumis, et que Henry Cros était vraiment jusqu'aux dernières années du dix-neuvième siècle, le disciple attardé de M. Ingres, sensible au contour



RÊVERIE (AQUARELLE)

HENRY CROS



Vénus

(Peinture à la cire)

d'un lobe comme à la perfection d'un orteil. Non, ici, la synthèse est nécessaire pour la traduction d'une idée par la matière. Cros se rend compte des difficultés que rencontrera la réalisation de son dessin, j'allais écrire son *dessein*, comme au dix-huitième siècle, et il l'élargit en le simplifiant pour ne garder que l'essentiel. Des rehauts d'aquarelles disent déjà par avance ce que les couleurs à la cire, brûlées au fer chaud, ou la pâte de verre colorié ajouteront à la simplicité de ces lignes. Et c'est précisément dans ces œuvres, d'un caractère si général, que Henry Cros se montre pénétré de la culture et de l'art grecs.

Ainsi, pour des pâtes de verre, il cherche l'alanguissement de la forme blanche parmi des couleurs pâles, roses, bleues, mauves, le ton frêle de la chair radieuse à côté du ton ocré d'un ægypan audacieux, violent, nerveux. Ce sont des figures stylisées, alanguies, déjà sculpturales, une femme écoutant un pâtre qui joue de la flûte — blanc sur bleu, comme un médaillon de Wedgwood, dirais-je si je ne craignais de dénaturer en mièvrerie un art si puissant, — Europe enlevée sur un taureau, repoussant la menace des Zéphyrs, tête de Méduse, aux cheveux enroulés comme des serpents, femme indiquée d'une arabesque de sanguine, où quelques frottis violets produisent l'effet d'un pagne violet sur la chair nue, Apollon couronnant une muse, femme peignant sa chevelure et pareille à Vénus Anadyomène, pleureuse drapée dans des étoffes aux plis souples et tombants, visages inclinés, attentes molles et perverses, violences, tout cela en vérité a le parfum de l'antique, sans rien de suranné.

Jean Méryem



PORTRAIT

(PEINT AVEC DES TERRES GRASSES COLORÉES)



JAULMES — COMPOSITION DE VESTIBULE

L'ART DÉCORATIF

Le Style de la Rose

C'est de l'exposition organisée par les soins de Madame Greffulhe, à l'hôtel Seligmann, à l'ancien hôtel de Morny, au Palais des Modes, que je veux parler. A l'ancien hôtel de Morny, avenue des Champs-Elysées, nous avons revu la plupart des exposants du Pavillon de Marsan, Mezzara, Metthey, Decœur, Charles Rivaud, Henri de Waroquier, Louise Germain, Hasson, Mnoud-Herzen, Clément Mère, Waldraff, Pouzadoux, Bastard, Simmen, Mlle de Felice, Iribe, Pierre Roche, Sandoz, Paul Jouve, Dufrène, Dunand, Bonvallet, Manzana, Marie Mix, Madame Czarnecka, Lambert; au rez-de-chaussée, MM. Denys Cochin, Durand-Ruel et le prince de Wagram avaient installé un Corot d'Italie, un Delacroix, un Puvis de Chavannes, un Manet, un Sisley, de beaux Renoir, une *Débâcle* de Monet, des fleurs de Van Gogh, et une Sainte-Victoire de Cézanne, en face de laquelle, le jour de l'inauguration, des tziganes jouaient des valses. Sur les murs, une tenture de la Savonnerie d'après un carton d'Odilon Redon, et dans le comité d'honneur, trois ducs et Anatole France.

Au Palais des Modes, une fort belle exposition de peintures, organisée à merveille par les soins entendus de M. Manzi; des impressionnistes voisinent de bonne grâce avec des tapisseries anciennes et de vieux meubles. Ce qu'il fallait démontrer.

Enfin, dans une dépendance de l'ancien hôtel de Sagan, c'est-à-dire dans un nouvel hôtel construit pour M. Seligmann et prêté par lui aux organisateurs de l'Exposition, des ensembles décoratifs montrant — et démontrant — assez bien ce que l'on veut faire, demain. Et c'est à cette dernière exposition que je veux m'attarder. Les artistes qui y prennent part forment, ainsi que je l'ai dit dans mon article sur le Salon d'automne de 1911, un groupe harmonieux, homogène. Tandis qu'à l'hôtel de Morny — et au Pavillon de Marsan — on avait l'impression d'efforts intéressants, mais disparates, de témoignages curieux, dans notre mémoire, tellement les œuvres qu'ils signent sont parentes, tellement à évoquer les uns on songe nécessairement aux autres. Soit au Salon d'automne, soit au Salon des artistes décorateurs, il nous est arrivé de regretter la promiscuité de ces artistes avec d'autres artistes de mentalité différente. L'œil encore rempli d'une vision particulière, on arrivait devant ce que je pourrais appeler une organisation différente de l'intimité. Les ensembles, groupés dans les box, se rapprochaient autant que possible de la réalité; mais le manque de place, l'altération des échelles et des proportions, la forme même des box suggéraient invincible-



App. au Prince de Polignac

P. BAIGNERES — BIBLIOTHÈQUE

mais parfois bizarres sur l'art somptuaire à la fin du XIXe siècle, ici on éprouve un certain goût, une certaine volonté, une certaine rigueur qui sont bien capables, je crois, de s'affirmer en école, par conséquent en style. Les aménagements, les sculptures, les peintures, les différents objets sont bien de la même famille, et l'on trouve tout naturel de les rencontrer dans le même hôtel. Faut-il énumérer les noms? René Piot, Albert Marque, Méthey, Süe et Huillard, Jaulmes, Dréza, Baignères et Dethomas, Miss Lloyd, Renaudot, Gampert, De la Fresnaye, André Mare, Maillol, Pierre Laprade, d'Espagnat, Maurice Denis, André Groult, et c'est à dessein que je mélange ici des noms de peintres, de sculpteurs, d'ornemanistes, tellement ces noms sont associés ment à notre esprit l'idée du provisoire. Ici, au contraire, pour la première fois peut-être, les objets sont présentés, sinon tout à fait comme dans la vie, du moins suivant une méthode qui s'en approche d'infiniment près. L'hôtel Seligmann lui-même, construit dans le goût sobre de la fin du XVIIIe siècle, avec une pierre blanche, sans dorures, sans trop d'ornements, se prêtait à cette manifestation. Chaque ensemble est installé dans une pièce, et l'on passe d'une pièce à l'autre, non pas comme de box en box, mais comme dans la vie, on va du salon à la salle à manger. Il est bien possible que nous ayons déjà vu, ici ou là, quelques-uns des objets exposés..... Qu'importe! Ils sont rangés d'une autre façon, et c'est une belle et précieuse leçon de goût, d'utilisation des

œuvres d'art, que MM. Baignères et Dethomas viennent de nous donner, avec tant d'adresse que nous nous imaginons les voir pour la première fois.

Au rez-de-chaussée, c'est une salle de thé composée par MM. Süe et Huillard. La proportion de la pièce est excellente, et ce n'est pas un des moindres mérites de cette exposition que le soin avec lequel, à l'aide de vélums, on a adapté provisoirement l'architecture, la hauteur des salles à celle des meubles. Le tapis forme un damier à carrés gris et bruns. Les murs sont recouverts d'un treillage bleu, un bleu franc, très arrêté, sur lequel jouent des pilastres blancs et des jardinières vieil or, qui sont en quelque façon les chapiteaux de ces pilastres. Le milieu d'un mur est interrompu par une glace qui reflète la délicieuse fontaine d'Albert Marque, et dans le treillage bleu s'encastrent, de part et d'autre, de nouveaux bas-reliefs, représentant des Naïades, du même artiste.

Les chapiteaux vieil or rappellent un peu le goût de Munich, mais on l'oublie volontiers pour ne retenir ici que l'affirmation de la simplicité dans les motifs ornementaux. Il y a dans les attitudes qu'on adopte une question d'opportunité. Par les circonstances on est conduit à exagérer ou à atténuer certaines tendances, même si on reste en delà ou en deçà des convictions personnelles. Pendant de longues années, et la faute en est, suivant M. Charles Plumet, aux façades des maisons délibérément construites dans le style Louis XV et Louis XVI, on a eu des intérieurs décorés dans le style rococo, des portes vitrées, à petits carreaux, qui faisaient ressembler nos appartements à des cages; que de salons n'ai-je pas vus, dans des maisons dites modernes, avec des entortillades de plâtre au plafond, et à chaque angle des groupes d'amours joufflus soufflant de la trompette, parmi les coquillages et les huîtres! Là dedans, on pense bien qu'il était nécessaire d'avoir un mobilier Louis XV, fabriqué au faubourg Saint-Antoine. Pourquoi ne pas revenir à la tradition des maisons locatives du second empire : des façades empruntant leur caractère à la proportion des pleins et des vides, et dans les intérieurs, de simples profils de moulures, créant des jeux d'ombre et de lumière, et se prêtant par leur élégance non caractérisée, à tous les aménagements, dans la plus grande variété.

On gravit l'escalier, et l'on trouve, à main droite, une salle à manger de Süe et de Huillard. Elle est décorée de peintures de Dréza, d'Espagnat, Gustave Jaulmes, Louis Süe, de céramiques de Lenoble et Methey, d'une terre-cuite et de bronzes par M. A. Marque, appropriés au caractère de l'aménagement.

Les rideaux ont été imprimés par l'Association des toiles de Rambouillet, et l'on sait tout l'intérêt qui s'attache à ces toiles dont Jaulmes a fourni la plupart des dessins, et dont l'impression est une merveille de souplesse, de velouté, et rappelle les plus belles époques de la toile imprimée. J'ai déjà signalé, à plusieurs reprises, ces toiles de Rambouillet : leur exemple, depuis, a trouvé des imitateurs plus ou moins adroits; il importe de marquer que la renaissance de la toile imprimée est dûe en grande partie à l'Association de Rambouillet, à M. Jaulmes, qui en a donné les décors, à M. Victor Menu, qui en a surveillé l'exécution. La cheminée, exécutée par MM. Méran frères, est d'une excellente inspiration : la matière même, un grès blanc teinté, ivoiré, crée dans l'ensemble très coloré, un repos pour les yeux; on a abusé des cheminées aux couleurs éclatantes, qui tentaient de racheter par des céramiques, aux tons criards, la pauvre couleur des appartements. Le décor lui-même, des roses, est traité dans une simplicité qui s'adapte parfaitement au décor en marqueterie des meubles. La table et les chaises, aux puissantes assises, forment le point central de l'architecture. Et le buffet, surtout, ventru, à trois corps, à plusieurs étages, en noyer incrusté de filets d'amaranthe teinté, restera comme un des plus beaux meubles que le siècle ait produit : c'est à la fois abondant et sobre, prolifique et élégant, riche en trouvailles d'ébénisterie, en tiroirs cachés, en tirettes, en ressorts, en combinaisons utiles pour le service d'une salle à manger, et dans le bois précieux, rare, d'un ton ambré, chaud, les robustes ferronneries mettent un accent de force.

Dans le vestibule, M. Jaulmes a composé un arrangement avec des dessus de portes, flamants roses, qu'il a peints lui-même, des toiles de Rambouillet, un bronze de Marque, représentant un enfant qui tient un raisin, un tapis et un paravent, dont il a donné les dessins, et enfin deux chaises de M. Louis Süe, bois teinté gris à filets verts, dossier large encastrant une corbeille de roses.

Le vestibule s'ouvre sur un bureau et une bibliothèque composés par M. Baignères et exécutés par MM. Damon et Berteaux pour M. le prince de Polignac, à Reims. On sait que M. de Polignac est un des collectionneurs et des amateurs les plus fervents et les plus éclairés des œuvres d'art du passé. Le fait qu'il ait demandé à M. Baignères un bureau et une bibliothèque prouve que le culte du passé peut fort bien se concilier avec le respect du temps présent. On prête à Mme Greffulhe ce mot : « Nous allons mettre des Manet sur des cheminées Renaissance ! » Je ne

sais si la citation est bien exacte ; en tout cas, *si non e vero, e bene trovato.* Il serait ridicule, sans doute, systématiquement, de faire voisiner des artistes d'époques et de mentalités différentes ; mais choisis avec discernement, rapprochés avec prudence, leurs œuvres peuvent vivre en bonne intelligence. On l'a vu au Salon d'automne, il y a deux ans, et cette année à l'Exposition de la Ville-l'Evêque, dont je parlais plus haut, où des dessins de Dethomas, des peintures impressionnistes voisinaient ou voisinent avec des tapisseries anciennes et des commodes Louis XV. Réciproquement, je verrais fort bien un pastel de Perronneau au-dessus d'une vitrine de M. Baignères. Il suffit pour cela que le meuble, au lieu de s'affranchir violemment des formes du passé, de les nier, les continue, les adapte aux exigences de notre vie, y ajoute le sentiment particulier d'un motif décoratif. Il n'y a souvent entre les meubles créés par le dix-huitième siècle, à des années de distance, que la différence d'interprétation d'une fleur. Le bureau de M. Baignères, c'est-à-dire la table à écrire, rappelle évidemment les tables à écrire du temps de Louis XVI ; mais à ce compte-là, un meuble de la Renaissance copie les ornements antiques ; la nouveauté est dans la proportion, la couleur de ce meuble, par rapport à l'architecture et à l'harmonie de la pièce, dans la manière de traiter un bronze doré, de choisir un motif plutôt qu'un autre, dans la beauté de la matière et de l'exécution. J'en dirais autant du parti que l'artiste a tiré, pour la bibliothèque, d'une forme très moderne, arrivant à mi-hauteur du mur et supportant des bibelots en relief sur un fond de tentures et de tableaux. La bibliothèque, légèrement renflée, a été exécutée en citronnier ; les vitres laissent voir soit des livres, soit des céramiques plus précieuses, parce qu'elles se détachent sur un bois délicat ; à l'habitude, M. de Polignac range, à la place de ces céramiques, des armes anciennes. Les fauteuils, bois



App. au Prince de Polignac

P. BAIGNÈRES — BUREAU

couleur crème, sont dans le style Louis XVI ; mais l'étoffe jaune des sièges a reçu un décor moderne ; il y a un lustre en cristal sur une armature de ferronnerie, mais les abat-jours des lampes anciennes sont de Miss Lloyd. Le tapis rose s'accorde d'une manière savoureuse, parce qu'imprévue, avec les rideaux bleus, bordés d'un croisillon d'or. La table à jeu, avec les quatre fauteuils en citronnier, à dossier circulaire, sont bien des fauteuils et une table pour des joueurs de bridge ; enfin, le panneau de Mme Marval semble le complément obligé des peintures de M. Renaudot et de M. Baignères.

Il me faudrait enfin décrire, si j'en avais la place, le charmant petit cabinet de travail, par M. André Mare, le petit salon aux meubles peints en jaune, de MM. Süe et Huillard, la chambre d'enfants de Miss Lloyd, en bois blanc à médaillons décorés en perles bleues (meubles par conséquent lavables) : mais nous les avons déjà vus au Salon d'automne ; dans le hall composé par M. Maxime Dethomas, les vanneries d'Extrême-Orient, les dentelles de Mlle Colvis, les sculptures de Maillol, les peintures décoratives de M. Laprade sont rapprochées les unes des autres avec un goût véritablement exquis, et voisinent au-dessus des canapés que M. Baignères a composés pour son atelier, de la commode de M. Louis Süe.

Enfin la chambre à coucher de M. André Groult, composée d'éléments divers, comprend un lit que

nous avons déjà vu au Salon d'automne, un meuble qui est plaqué de cèdre à l'intérieur, car le cèdre entretient le parfum et la fraîcheur des armoires; enfin une collection de toiles imprimées dont nous avons déjà parlé et dont M. Groult est tantôt l'éditeur, tantôt l'auteur : dans ce dernier cas, les toiles portent la mention : imprimé par M. André Groult. Notons ce détail pour les collectionneurs de l'avenir, qui recueilleront les objets d'art du XIXe siècle avec autant de fureur que nous les délaissons pour ceux du XVIIIe siècle.

Ici et là, sur le tapis, les tentures, les meubles, on a pu remarquer la place que tenaient les roses dans la décoration. Le XVIIe siècle cultivait le soleil pour plaire à Louis XIV. Notre époque affectionne la rose, dont la culture s'est développée, par les soins de Joséphine de Beauharnais, à partir du XIXe siècle. De nos jours, les Roseraies de l'Hay, de Bagatelle, de la Malmaison, sont devenues des lieux de pèlerinage. Les artistes ont été sensibles à ce goût du public, et l'ont partagé, à tel point que si l'on voulait donner un nom au style contemporain, je crois qu'il faudrait l'appeler le *style de la rose*.

LÉANDRE VAILLAT.



Ph. Vizzavona

SÜE et HUILLARD — SALLE DE THÉ

LE MOIS ARTISTIQUE

Le Salon des Artistes Français

QUAND on a vu quelques années de suite cette manifestation d'art, on n'éprouve plus guère le besoin d'énoncer des idées générales. A quoi serviraient-elles?

Et puis, elles risqueraient de se répéter.

C'est devenu un lieu commun que de dire qu'ici triomphe l'anecdote. On finit par ne plus s'en apercevoir. L'anecdote a résisté à tout, même à l'envahissement des techniques nouvelles. Certes l'impressionnisme et même le néo-impressionnisme sont entrés au Salon des Artistes français, mais en y entrant, ils se sont énervés, ils sont à l'état de poncif, ils ont eu leur tour comme la peinture au bitume. Les peintres qui autrefois « arrangeaient » des sujets anecdotiques dans la lumière artificielle de leur atelier les arrangent en plein-air, dans un plein-air également de convention. Et tout est dit.

C'est assez difficile à exprimer, mais tout le monde sent bien qu'il y a une certaine manière de peindre les natures-mortes et les paysages qui exclut tout soupçon de sincérité, de vision directe. On prépare une nature-morte suivant de telles recettes qu'on pourrait l'avoir exécutée sans en voir le modèle. On compose des paysages suivant le « poncif » de tel ou tel maître. Le Salon des

Artistes français regorge de ce genre d'œuvres inquiétantes, et inexistantes.

Quelques artistes, cependant, se dégagent, vraiment peintres, dans cette cohue, parmi lesquels il convient de citer tout particulièrement MM. Pierre Gourdault, très en progrès et dont les toiles *Promenade sur la Plage* et *Un paysan de Ségovie* attestent les solides et verveuses qualités : vives oppositions de tons, chaudes, riches et généreuses couleurs, construction très forte; Carrera, plus truculent encore mais moins distinct; Jean Roque, brutal et ensoleillé mais d'une sincérité quasi populaire, pleine d'un charme ingénu, d'un parfum brusque et comme enivrant; Fernand Maillaud, dont ici même M. Gabriel Nigond nous dit le talent sympathique, la poésie profonde et douce; Henri Martin, maître depuis longtemps incontesté et dont la maîtrise reste égale avec *Les Dévideuses* et surtout *l'Automne*, composition suave et heureuse baignée d'une douce lumière rousse; William Laparra qui expose une grande *Décoration pour la Caisse d'Epargne de Troyes* mais dont les qualités d'observation, de gravité et de réalisme noble se font bien davantage jour dans *l'Ange de l'Ephiphanie : matin de procession au pays basque:* Ernest Laurent, portraitiste subtil, préoccupé de rendre surtout l'arrière plan psychique des physionomies dont il note d'ailleurs avec tant de séduction l'apparence première; Rochegrosse dont *la Litière* continue heureusement la belle série savante d'évocations de l'antiquité; Mac-Cameron, qui malgré l'indéniable talent qu'il apporte à ses descriptions farouches des pires misères humaines ferait peut-être bien de ne pas trop s'y spécialiser; Georges Scott dont *la Chevauchée* est une vision héroïque; Josep Bail qui, dans *la Lectrice*, nous montre un intérieur riche et chaud, visité par une lumière si je puis dire savante; Paul Chabas dont la *Matinée de Septembre* a toujours comme sujet cette jeune femme nue qui se baigne, mais cette fois dans une onde laiteuse et toute aurorale, sous un ciel blanc et pâle.

Je voudrais exprimer comme il convient l'admiration que j'éprouve pour le talent d'un artiste comme M. Max Bohm, un des meilleurs artistes du Salon. Sa *Jeunesse joyeuse* est un tableau de la meilleure venue : simple de composition et d'une science comme voilée pour la couleur, travaillé en pleine pâte, généreusement et d'ensemble cependant léger, aérien, frais. M. Max Bohm fait partie de ces artistes qui méritent plus particulièrement le nom de peintres, qui peignent « en peintres », par opposition à tant d'autres qui peignent en dessinateurs, ou pire, en littérateurs. A cette phalange plutôt restreinte, j'ajouterais volontiers M. Jean Paguenaud dont le *Port de Saint Jean de Guipuzcoa* (Espagne) est d'une remarquable vigueur, d'une solidité de matière savoureuse, d'une impression qui satisfait entièrement; Louis Jourdan, qui vise à la synthèse sans perdre pour cela les qualités de la vision directe : son *Bord d'étang à Saint-Paul-de-Varax* (Ain) compte parmi les belles œuvres des Artistes français; Mlle Lizzi Ansingh dont *le Péril jaune*, scène de poupées, relève la puérilité du sujet, d'ailleurs malicieux, par un ragoût de couleurs tout à fait exquis; M. Marcel Bain (*Guignonville en septembre*, œuvre où le ciel, les arbres, le sol, tout est exprimé dans sa densité spéciale, avec une sincérité ingénue); Corlin (*Fruits et Fleurs*, toile jolie et fraîche, et très corsée); Clovis Cazes (*Repos l'après-midi*): Bermudez (*Une vieille femme de Ségovie*, presque aussi intense qu'un Zuloaga).

Tout à fait hors-pair la toile de M. Henri Dabadie : *Paysage d'hiver à Bouzaréah, Alger*. Cette petite cité de marbre, blanche au milieu d'un vaste paysage sévère, largement traité, la perspective de rêve où tout cela est vu, donnent une impression mystérieuse, qui magnifie la vision directe : c'est de l'art. On aimera le *Nu* de M. Biloul, pour la sincérité et le charme qu'il émane et celui que M. Léon Félix appelle *dans la Vague*, étude lumineuse et délicieuse de chair et d'onde. *L'Automne au Château*, tel est le thème que M. Eugène Chigot a choisi cette fois pour exécuter les prestigieuses variations que lui inspirent les blondeurs de l'automne, et altérées ou exaltées par l'artifice des lumières de fête. De M. Frank Craig, une *Chapelle de non-conformistes*, œuvre de premier ordre dont on oublie le métier étourdissant pour n'admirer que la qualité psychologique de l'observation.

Si M. Miller se répète, et c'est bien dommage, car son talent pouvait prétendre à des réalisations autrement nombreuses et plus variées, du moins ne répète-t-il que lui-même; c'est une excuse que n'ont pas, hélas ! certains peintres qui, au lieu de regarder suivant leur vision personnelle, s'imposent, dirait-on, de regarder par la sienne, jusque dans ses nuances : ainsi MM. Ashford, George Baker, M. Baynon Copeland, Karl-A. Buehr.

M. Léonard Sarluis expose rarement, mais c'est un artiste plein de graves qualités. Sa tête de *Bacchus* est très belle, mais son *David* est meilleur encore. La matière de sa peinture, effacée, dissoute par un travail très savant, ne laisse plus percevoir que la radiation d'une pensée d'esthète raffiné et méditatif pour qui le nu restera toujours la clef de tous les symboles et de tous les rêves. M. André Nivard expose *La Grande Rose Bleue* à

Notre-Dame, qui ne manque pas d'émotion, et dans sa *Fin de Journée*, M. Jules Pagès atteste un sentiment populaire assez semblable à celui qui se fait jour chez un Adler, par exemple. Par contre, M. Ridel semble verser dans une mondanité trop mièvre, où se disperse un peu sa grâce primitive. *L'Automne*, de M. Emile Aubry, possède de belles qualités de force, tant dans la forme que dans la couleur, chaleureuse et vivace. Le très vaste plafond de M. Gorguet : *Prairial*, montre, surtout dans les premiers plans, des parties très heureuses. C'est de la belle décoration.

N'oublions pas, puisque nous sommes sur ce terrain, de noter les efforts intéressants et savants de MM. Paul Steck, *Le soir au bord du Legué*, composition vaste et sereine ; Lailhaca, *Le Vent*.

Le Cyprès (Provence), de M. Fernand-Antonin Mercié, est une œuvre mieux qu'intéressante : elle révèle un tempérament. Il y a longtemps que nous n'avions rien vu de M. José Malhoa, cet observateur malicieux et attendri des milieux populaires portugais. Il nous revient plus vif et plus savoureux que jamais. *Le Paysage Breton*, de Mlle Marcelle Ackein, a quelques-unes des qualités de pensée et de technique qui ont fait la gloire de M. Cottet. *Le Pélerinage*, de M. Zaroubine, fait penser à M. Devambez, mais avec l'émotion en plus, une émotion qui se révèle jusque dans la composition, très dramatique, du décor. Un peu voulu, un peu académique, mais d'un large romantisme, le paysage angoissant que M. Zagoskin appelle : *Une Scène de l'Enfer de Dante*. Les *Cigales*, de M. Périco Ribéra, témoignent de la virtuosité élégante de ce peintre charmant, qui connait l'Espagne comme personne, dans son pittoresque, dans son âme.

Les dernières Galères de France, de M. Charles Fouqueray, ne manquent pas d'un sens décoratif très heureux et d'une riche couleur. M. Antoine Calbet manie la peinture à l'huile avec la légèreté subtile et gracieuse de l'aquarelle : son *Ondine* est un morceau délicieux. M. Joseph Saint-Germier, que Venise a toujours séduit, l'attaque aujourd'hui sous ses aspects architecturaux. Il y manifeste une puissance sévère aussi solide qu'était gracieuse la vision de ses élégances. N'oublions pas de citer la *Sérénade*, où M. J.-M. Avy montre toute la mélancolie délicate et nocturne de ses rêves. Le *Portrait de Si Salah Gemail en costume de chasse*, de M. François-Rodolphe d'Erlanger, est une œuvre de haute allure. Cet artiste, déjà très fort, marque là un progrès considérable. Il faudra compter désormais aussi avec le talent probe et sans concessions, un peu austère et cependant plein de charme, de M. Joseph [illegible]. *Sa Jeunesse*, portrait de Mlle S. T., est une toile attachante et belle. Mlle Delassalle, toujours égale à elle-même, expose un beau *Portrait de S. A. R. le duc de Montpensier : Chasse au Tigre*, et un *Portrait de M. Pierre Mille* où le spirituel écrivain semble vivre. Tout à fait bien, *La Robe Jonquille*, de M. Jean-Gabriel Domergue. M. Abel Pann expose un *Jour de Marché* plein de verve et d'animation. Rien à dire de plus, sinon qu'ils se maintiennent dignement au niveau de leur réputation, d'artistes tels que MM. Raoul du Gardier, Carlos Vazquez, Cauvy, Azéma, Jean-Paul Laurens, toujours si noble et si fort, Dawant (de très solides et consciencieux portraits d'hommes) ; Bedorez (un très beau et large *nu*) ; Anselmo Bucci ; Mlle Suze Laffitte (*Une Femme nue devant des Anthuriums*, très gracieuse composition) ; Paul-Albert Laurens (une *Baigneuse* très séduisante) ; Quost (une adorable esquisse de fleurs) ; Frédéric Lauth (*Portrait de Mme T.*, et *Portrait de Mme Marcelle Tinayre*, œuvres d'une délicatesse toute féminine et d'une grande pénétration psychologique).

La Miniature de M. Cécil Jay est une toile si charmante malgré ses menues dimensions qu'il faut en faire une mention toute spéciale. Ces harmonies de flanc sur blanc, avec un seul rehaut bleu, cette ingénieuse disposition de la perspective, cette grâce du sentiment méritent toute notre attention. M. Edmond-Victor Jamois dans *Nomades aux portes de Lille* atteste les qualités les plus hautes de gravité et de méditation. *La Femme nue*, de M. Gabriel Deluc est hardie et j'ai beaucoup apprécié la rouge et terrible véhémence de la composition de M. Edouard Monchablon : *La Chiourme*. La *Navigation* de M. Reginald Frampton rappelle un peu trop Burne-Jones, et peut-être aussi Dürer. La nature morte (*le Vase bleu*) et le paysage (*Ospedale san Giovanni e Paolo, Venezia*) de M. Maurice Bompard sont à l'envi truculents et savoureux, comme de juteux fruits d'automne. *En Bretagne* et *Marché breton* nous montrent un M. Gennaro Befani extrêmement clair, vibrant, animé, mais peut-être d'une pâte un peu trop lourde et d'une lumière bretonne discutable.

N'oublions pas le superbe portrait d'homme de M. Vogel qui, nous l'espérons bien, trouvera sa place au Luxembourg ; les charmants paysages blonds de M. Léon Joubert, toujours en progrès ; le vigoureux paysage montagneux de M. Communal ; la délicieuse effigie féminine de Mlle Slom, d'une si subtile harmonie ; la belle figure de femme de M. Maxence.

Citons encore les envois, excellents à divers titres, de MM. Julien Louis Tavernier; Jules Cayron

(deux séduisants portraits de femmes); Gagliardini, Cotteret, James Quinn *(Mère et fils)*; Adolphe Berson, Dabat, Désiré Lucas, Cachoud, Frank-T. Carter, Cameron Burnside, Gaston Balande *(Le retour de la pêche à Etaples)*: Godeby; Delestre, Oswald Birley, Paul Michel Dupuy (deux belles toiles dignes de ce beau peintre : *Aïscha (la Fille aux fleurs)* et *A Alicante (Soleil d'hiver)*; Charles Duvent *(le Salon rouge* et *La via du Colli à Bordighera)*: Swiekowski, Roybet, Brisgand, Lucien Grandgérard, Arthur Streeton, Surand, Louis Tauzin *(une Villa au bord de la mer, à Royan)*: Vera-Léon, Lentz (un très beau portrait de vieillard pensif); Lazaresco (de très justes et séduisantes harmonies bleues dans son tableau : *Chagrine*); Jean Lefort, Paul Morchain, Roganeau, Mondineu, Zwiller, Patricot (un très beau portrait de *Jean Boucher*, le sculpteur, et une élégante effigie de femme), Roux-Renard, Paul Vigoureux, Jean et Adam Styka, Callot, Zier, Jean Rémond, Rondenay, Zo, Marcel Baschet *(Portrait de Mme de J.* et *Portrait de M. d'A.)*: Félix Bouchor (un tableau breton et *Ceux de Volendam*), Maurice Chabas, Desch, Alban Dulac, Maurice Grün, Guillonnet (deux admirables vues de Capri), Jean-Baptiste Olive, Eugène Pascau *(Les juges)*: Pointelin *(Combe du Jura* et *Sur la côte)*, Pierre-Gaston Rigaud (deux belles visions mystiques de cathédrale), Patissou avec sa belle peinture décorative, Rotig, et de MMmes et MMlles Félicie Engrand, Marie Réal, Marguerite Delorme, Yvonne Hoffbauer, Elisabeth Luxmore, Alexandra Schneider, Anna Morstadt, la princesse Gagarine-Stourdza (un beau nu appelé *Endormie*), Alice Delaye, Pauline Adour, Virginie Demont-Breton *(L'Aïeule* et *Grande Marée d'Equinoxe)*, Helen Le Roy d'Etiolles *(Intérieur)*.

A la section de gravure et de lithographie citons, hélas, bien rapidement! les noms de MM. Henri Berengier, Corabœuf, Dallemagne, Eugène Dété, Heller de Pardieu, Léandre, Mareste, Albert Robida, Pierre Eugène Vibert, et de Mme Jeanne Dété-Gahisto.

On a particulièrement remarqué le grand effort de sculpture monumentale tenté par M. Jean Boucher : *Réunion de la Bretagne à la France* (groupe plâtre). C'est une composition d'un très grand style, très vivante et d'une ingéniosité pleine de tact dans l'exécution d'un sujet quasi officiel. Du même artiste, qui est un très bel artiste, un monument du *docteur Mesny*, de superbe allure.

Nous avons récemment parlé de M. Herbert Ward. Mais il n'était pas sans intérêt de revoir sur son grand socle son admirable *Détresse* sous le nom de : *A ceux qui ont compris, à ceux qui aiment les naturels de l'Afrique* (plâtre) et *Le Feu* (bronze). Mlle Janet Scudder expose deux fontaines qui peuvent compter parmi les choses les plus réussies, les plus harmonieuses du Salon. De M. Henri Bouchard un immense et émouvant *Défrichement*, et de M. Laporte-Blairsy une *Fontaine monumentale à la mémoire de Clémence Isaure, créatrice des jeux floraux* (xve siècle) d'une très heureuse venue.

C'est dans le granit que cet artiste si souple et si varié qui a nom René Quillivic travaille cette fois; ses interprétations de la vie bretonne sont d'une haute émotion. De M. Jean Baffier une *Corbeille de fruits* faisant partie d'un grand ensemble. M. Ernest Hulin est toujours le sculpteur pathétique et profond que nous connaissons *(Recueillement* et *Ceux qui font rire et qui pleurent)*. Très sérieux envoi de M. Denys Puech (buste marbre du *Comte de Rambuteau* et *Modèle de la statue en marbre du roi Edouard VII, érigée à Cannes, le 13 avril 1912)*.

M. Horace Daillon nous montre un très vaste monument commémoratif : *Aux morts, aux exilés*. Très ingénieuse et pathétique la manière dont M. Gaston Broquet interprète la fin de Robespierre dans *le Vautour blessé*. Citons le *Gardeur d'oies* (groupe marbre) de M. Lucien Brasseur et le *Portrait de Mlle Henriette Lewinsohn* de Mlle Maria Nannini; celui de *Mlle J. B.*, par Octave Larrieu. Admirons en passant *Le Tympan* (bas-relief plâtre), œuvre d'inspiration nettement byzantine de M. Lamberton ; *Rêve d'amour* (buste bronze) de M. Lucchesi, *Honte* (statuette marbre) de Mlle Peter-Reininghaus, le vigoureux *Credo* (buste bois et marbre) de M. Hamoir de Rio Branco ; *Le Soleil*, projet de fronton pour une « Maison des Sports », une très puissante et belle chose décorative ; *la Saltarella* et *Jeunes femmes cernant l'amour*, charmantes idées décoratives de M. Cordonnier ; les très heureuses compositions ornementales de M. Loysel (Études sur les mouvements des danses grecques) ; le *Monument à Michel-Ange* de Daniel Bacqué, monument d'une invention discutable, et auquel nous préférons son exquise *Danseuse* en bronze ; *De profundis* (groupe plâtre) de M. Alberto Lagos ; *Méditation*, de Mlle Olga Popoff ; *Honteuse* de M. José Sérencio, très jolie et harmonieuse statuette de marbre ; *Sehnsucht* (tête marbre) de Mlle Lee ; *Baigneuse* de Mlle Marguerite Chaponnière ; *Jupiter et Léda* de M. Raissiguier, *Enfant à la fontaine*, œuvre d'une charmante et subtile complication, de M. Bertrand-Boutée; *L'Écho de la mer* (fontaine en grès) de M. Alliot ; le beau monument de M. Convers ; le bas-relief d'une si pas-

sante simplicité, de M. J. Costa ; *Florentin* (buste marbre) de M. Alaphilippe ; *Résignation* (buste marbre jaune de Sienne) de M. Chamard ; une *Bacchante* (marbre) de M. Perron.

D'une manière générale, les animaliers sont supérieurs cette année aux autres sculpteurs. On a tout particulièrement estimé une statue de marbre jaune de Sienne : *La première dent* (groupe de singes) dûe au ciseau de M. R. Maurice Marx, qui est véritablement une œuvre : tant par la perfection du métier que par l'émotion qui se dégage de cette noble étude de la vie animale.

L'Hallali (groupe plâtre pour la décoration d'un bassin) et *l'Aigle mexicaine* (cuivre martelé) ne peuvent, malgré leur grande beauté, rien ajouter à la réputation d'un maître tel que M. Georges Gardet. Quant à M. Perrault-Harry, il a réussi dans *la Mort du cerf* (groupe plâtre) l'œuvre jusqu'ici la plus vaste et la plus heureuse de sa belle carrière. Le *grand serpentaire et varan du Nil* (projet de fontaine) fait le plus grand honneur à M. Virion. C'est d'une observation et d'une arabesque admirables. Très beau également le manteau d'ailes marmoréennes et souples dans lequel s'enveloppe *Le baiser* (pigeons) de M. Barattini, qui expose aussi une adorable étude de jeunes canards. Et n'omettons point de citer *Avant l'envolée : vautour* (plâtre) de M. Hierholtz.

N'oublions pas enfin les envois de MM. Larche dont la récente mort tragique a si profondément attristé tous ceux qui le connaissaient et qui aimaient son art (*la Floraison*, marbre) ; Bernstamm (un beau *Pouchkine*) ; Albert Pasche (*le Printemps*, buste bronze) d'une pureté toute classique ; Michelet (*l'Emoi*) ; François Sicard (*le Naturaliste Henri Fabre*) ; de Mellanville, Emile Derré (*Tolstoï*, plâtre) ; Landowski (*Le temps et les heures de la vie*, horloge en bronze à cire perdue, œuvre symbolique et charmante, ainsi que le buste si vivant de M. Nénot) ; les figurines si souples de M. Henri Varenne ; l'exquise figure de femme de M. Vigoureux ; *Le Printemps*, de M. Max-Blondat ; *La Statue de Léon Cladel*, par Marius Cladel ; *Le Briquetier*, de M. Fernandez Patto ; *La Fontaine de Jouvence*, de Frédéric Tourte ; la gracieuse statue *Floréal*, de Mme Coutan-Montorgueil ; Le Goff (*l'Hiver*, groupe plâtre dont nous avons naguère parlé) ; Antonin Mercié (*La Colombie, fragment d'un monumnet élevé à Francis Scott Key, à Baltimore*, et *Michel-Ange*, statuette bronze) ; Andrew O'Connor (*Fragment du monument Johnson*, groupe bronze, et *Edward Tuck*, buste marbre) ; Ségoffin (*Vercingétorix*) ; Raoul-Charles Vernet (deux excellents portraits d'hommes) et de MMmes et MMlles Sophie Debry, Suzanne Canard (*Portrait de M. C.*, buste plâtre, œuvre probe et sérieuse) ; les terres cuites de M. Luca Madrassi, Firmin Michelet, etc.

Que les graveurs en médailles nous excusent si la place nous manque absolument pour citer plus que les noms estimés de MM. Louis Patriarche, Maugendre-Villers, Ovide Vencesse, Abel La Fleur, Henri Dropsy, René Grégoire, Lucien d'Eaubonne, Eugène Gensbeitel, Stino Paukert, Henri Huguenin, Emile Jamain, Armand Bloch, Tobon Méjia et Mlle Geneviève Granger.

F. M.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

La place me manque pour parler comme il conviendrait de quelques expositions particulières fort intéressantes qui ont eu lieu ces deux derniers mois. Je me contenterai de quelques mots sur celles de M. Pierre Braquemond, à la Galerie Arthur Tooth. Artiste porteur d'un nom illustre dont il [illegible] se rendre digne, épris de la beauté de la [illegible], il peint avec amour, à l'huile ou au pastel, [illegible] des intérieurs somptueux et [illegible], des fleurs [illegible], de fortes marines et même des intérieurs de palais et d'églises. Nous en reproduisons [illegible] du Salon des Humoristes, au [illegible] de Glace [illegible] les noms [illegible] du public de MM. Heward, A.-M. Le Petit, Abel Faivre, Sem, [illegible] intéressantes choses de [illegible] exposition de M. Robida [illegible]. À la galerie Georges Petit, *Les [illegible]* MM. [illegible] Besnard, [illegible] Monte-[illegible] et M. Bresdin [illegible]

[illegible] montre à la Galerie Bernheim (avenue de l'Opéra) quelques statues et quelques panneaux, dont quelques-uns déjà connus. Mais peut-on dire qu'on « connaisse » des œuvres aussi puissantes. À chaque fois, c'est une nouvelle et forte impression. Puis c'est M. Victor Gilsoul nous conviant, chez M. Georges Petit, à visiter un ensemble de son œuvre. Imposante manifestation dont il serait indécent de parler en trois lignes. Nous publierons un jour une étude sur ce bel et probe artiste. De délicieux panneaux enfantins de Mme Marie-Madeleine Franc-Nohain (galerie Bernheim jeune). Pour amuser Jaboune, je ne sais rien de mieux. Il y est d'ailleurs représenté. Je voudrais aussi parler plus longuement des aquarelles, peintures, dessins que M. Louis Morin montre à la galerie Marcel Bernheim. On n'est pas plus charmant, plus français que Louis Morin. Quelle grâce, quelle science aisée et inapparente, quelle malice, quel esprit. Quelle inépuisable et féconde bonne humeur ! Aux centaines et aux centaines d'interprétations qu'on a tentées déjà de Venise, M. Claude Monet ajoute la sienne, tranquillement. Et elle est nouvelle. Virtuosité sans défaillance. Inspiration inaltérable.

À la galerie Devambez, M. Pierre Leprince-Ringuet

expose des aquarelles fort intéressantes, attestant sa patiente et vive curiosité des paysages divers : Paris, Versailles, L'Ile-de-France, Les Petites Dalles, la Bretagne, la Belgique, Londres, l'Italie. Des sculptures du Dr Paul Richer y ajoutaient quelques visions d'athlétisme et de travail.

De M. Charles Stern, à la galerie Bernheim et Cie, une exposition très curieuse, très variée : des aquarelles, visions de rêves fantasques et ironiques, des pastels larges et doux, des dessins de fleurs d'une précision d'épure, des bagues, des coussins, des rideaux, des décors, des robes, mille témoignages d'une invention décorative fastueuse et charmante.

De M. Georges Communal, à la galerie Georges Petit, de vigoureuses et d'éclatantes vues de montagnes. Elles semblent avoir une parenté assez curieuse avec les aquarelles de Pravier. Elles n'ont pas à en rougir.

Citons encore, hélas! trop à la hâte :

Au Pavillon de Bagatelle. — Exposition de la Musique et de la Danse, organisée par la Société Nationale des Beaux-Arts.

Au Palais-Royal (Galerie d'Orléans). — Exposition d'Art industriel Indochinois, organisée par l'Office colonial.

Galerie Boutet de Monvel, 18, rue Tronchet. — Exposition Perelmann.

A la Terrasse de l'Orangerie des Tuileries. — Exposition canine.

Au quai d'Orsay. — 28e Exposition de la Société des Artistes indépendants.

Au Musée du Luxembourg. — Exposition temporaire des Peintres américains.

Galerie Georges Petit. — Expositions Madeleine Lemaire, Gropeano et Francis Jourdain.

Galerie Henri Manuel. — Exposition « l'Art d'habiller, la femme ».

A l'Hôtel des Modes, 15, rue de la Ville-l'Évêque. — 3e Exposition de la Société anglaise des « Graveurs-Imprimeurs d'estampes originales ».

Galerie Jules Gautier, 19, rue de Sèvres. — Exposition Emile Appay.

Galerie Devambez. — Exposition Pierre Ladureau.

Galerie Chaine et Simonson. — Exposition Gustave Colin.

Au Lyceum-Club. — Exposition de Sculpture et de Peinture, par MMmes Albert Besnard, Ferouanne et Pauline Adour.

50, rue Vercingétorix. — Exposition rétrospective des œuvres d'Edouard Crebassa (dans l'atelier de l'artiste).

254, rue Saint-Jacques. — Exposition d'artistes sourds-muets.

Galerie de la rue Royale. — Exposition d'art roumain.

Galeries Moleux. — Exposition des œuvres de MM. Capgras, G. Rivière et Mlle H. Desportes.

151, boulevard Malesherbes. — Salon de l'Art et la Femme.

A la Galerie Barbazanges. — Exposition d'art persan.

Hôtel du peintre Lebrun, 49, rue du Cardinal-Lemoine. — Peintures de Roger Deverin et sculptures d'Emile Poissonat.

Galeries Georges Petit. — Vues de la Corse (150 œuvres) de M. Louis Soullard.

Galerie Ch. Hessèle, 54, 56, rue Laffitte. — L'Enfance



PIERRE BRACQUEMOND

INTÉRIEUR DE L'ABBAYE DE WESTMINSTER

Exposition de peintures, aquarelles, pastels, dessins, sculptures et eaux-fortes se rapportant à cet émouvant sujet.

Cercle Artistique et Littéraire, 7, rue Volney. — XXIe Salon international de Photographie, organisé par le Photo-Club de Paris.

Galerie E. Druet, 20, rue Royale. — Exposition de dix peintres (Blanchet, Charlot, Mlle Emilie Charmy, Henri Dezaire, MMmes Fray-Michonaud et L. D. Germain, André Lhote, Alfred Lombard, Charles Montag, Roderic O'Conor, Henri Ottmann).

Exposition annuelle du [illegible] groupe. — Peintures de Jules Flandrin. Décoration temporaire pour une Fête de Noël de Carlos Reymond.

Galerie Marcel Bernheim, 2 bis, rue Caumartin. — Figures de femmes et d'enfants, par Mme R. Mastovas-Guet.

Exposition Jean Dauteloup.

Galerie J. Allard, 20, rue des Capucines. — Georges Bergès : Jardins d'Italie et d'Espagne ; Peinture d'Eugène Séat ; Paysages d'André Sieger.

Galerie Bernheim jeune et Cie, [illegible], rue Richepanse. — Exposition Edouard Vuillard.

Galerie Arthur Tooth and Sons, 41, boulevard des Capucines. — Paysages de H. Hughes-Stanton.

Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze. — [illegible] Le Roux ; Tableaux d'Emile Cavanaud ; Tableaux de [illegible] ; Tableaux d'[illegible].

Galerie de la rue Royale, [illegible], rue Royale. — Exposition des Industries rurales artistiques roumaines [illegible] Konstantin [illegible].

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

AILLEURS, voici ouverte depuis le commencement de mai, la grande exposition de la société des artistes allemands. Sept cents œuvres qui ne nous apprennent rien de nouveau. — A Dresde, l'exposition annuelle a été solennellement inaugurée par le roi de Saxe : près de deux mille œuvres, rien de nouveau. Il faut remarquer que dans chacune de ces grosses expositions, qu'il s'agisse de Berlin, de Dresde, de Dusseldorf ou de Munich, c'est l'Allemagne entière qui est représentée et que, nécessairement, la production annuelle passe d'une ville à l'autre. Chaque tableau accomplit son tour d'Allemagne entier. En revanche, les grandes œuvres décoratives, l'architecture, la statuaire, il les faut aller étudier sur place et je crois que, pour l'heure, c'est sur la physionomie et l'aménagement des villes elles-mêmes que porte le grand effort de l'énergie artistique allemande. Il y a plus à apprendre que de vingt expositions annuelles de l'étude d'une église neuve comme celle de Pasing, pour en citer une catholique, ou du projet de celle, protestante, que Breslau va élever à la mémoire de la reine Louise. Elle sera œuvre de l'architecte Ewald Wachenfeld. Halle-sur-la-Saale, l'automne dernier, par exemple, pouvait nous inviter à l'exposition de petits intérieurs de sa Ville-Jardin, mais aussi bien une exposition semblable n'existe-t-elle pas en permanence dans les moindres villes et colonies de villas qui, ces dernières années, se propagent à travers landes, pinèdes et tourbières à la manière des champignons. — Un lustre monumental comme celui conçu par M. O. Dedreux, pour la salle à écrire du Reichstag de Berlin, résout autant un problème de construction qu'il répond à un sentiment esthétique neuf. Et je ne dis rien du patriotisme et de ce besoin d'évoquer autour d'un lustre les fastes de l'histoire de Prusse, les hauts faits des Electeurs et les grandes figures de Louis de Bavière, du Burgrave Frédéric de Hohenzollern, et Joachim I, et Frédéric à la Dent de fer. Un lustre..., et vous pouvez conclure à toute l'Allemagne.

Un architecte suisse, aquarelliste très déconcertant, M. Ch.-Ed. Jeanneret, délégué en Allemagne pour y étudier le mouvement d'art décoratif, vient de publier un rapport d'un style [illegible] d'autant plus recueillir quelques constatations [illegible] d'un cœur et d'une intelligence dont toutes les sympathies sont acquises. « L'art français [illegible] l'Allemagne est un livre d'actualité. Si Paris est le foyer de l'art, l'Allemagne demeure le grand chantier de production. Les *expériences sont faites*, là *les luttes sont devenues effectives*. L'édifice s'est élevé et les salles avec leurs murs historiés, racontent *le triomphe de l'ordre et de la ténacité*. »

On se rappelle certaines pages de M. Jules Huret sur les ateliers et écoles d'art industriel de Munich, sur tel village allemand modèle, implanté dans les navrantes campagnes de la Pologne martyre des environs de Posen. Je voudrais pouvoir transcrire toute la partie de ce rapport intitulée *Initiatives et Créations allemandes*. Jamais efforts collectifs plus énergiques ne bénéficièrent d'une plus sagace organisation et d'une plus irrésistible propagande. Qui savait, par exemple, il y a vingt ans le nom de la petite ville, déjà tant de fois citée ici, de Hagen en Westphalie? Elle joue aujourd'hui un rôle prépondérant dans le développement des arts industriels grâce à l'innovation si pratique et si inattendue de son musée d'art appliqué, type parfait du « *Musée ambulant* ». D'autre part, son musée Folkwang renferme l'une des collections les plus complètes qui se puisse rêver d'œuvres caractéristiques de la sculpture et de la peinture françaises modernes. Or, chaque fois que je passe de villes d'Allemagne et d'Autriche encore moins importantes que Hagen à Lyon, Marseille ou Besançon, que d'amères réflexions! Est-ce ici la place de déplorer les évidences auxquelles des expériences de ce genre forcent à se rendre l'observateur le moins prévenu?

La réforme de la typographie, celle de l'affiche, celle du papier, des étoffes tissées, des petits objets de métal et de bois, de tout ce qui s'appelait autrefois l'article Paris est désormais un fait accompli, et il l'a été *systématiquement* grâce à la propagande organisée par le *Deutsches Museum* de Hagen. Et, maintenant, voici que va s'accomplir ce plan d'extension de Berlin, qui veut en faire le type de la ville moderne. Et devant cette conception qui introduit désormais la préoccupation d'art non plus seulement dans les demeures particulières mais *jusque dans les administrations*, l'auteur du rapport enfin s'effare :

« C'est énorme, gigantesque et impressionnant et c'est peut-être très beau. On sent [illegible] les hommes capables d'affronter dorénavant n'importe quel problème. Berlin veut être non seulement pratique, hygiénique, agréable, mais beau aussi et il y a dans le décret qui le promulgue, un peu de cette fierté florentine qui fit songer la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs. » Depuis combien d'années rêvions-nous ici des choses semblables?

WILLIAM RITTER.

AUTRICHE-HONGRIE

S[illegible] rapporte ces premières élaborations du style [illegible] que quelques directeurs [illegible] de Vienne, de Budapest, de Prague et surtout dans les grandes villes de province telles que Linz et [illegible] on ne peut se défendre d'une intime satisfaction à la vue des résultats [illegible]

Partis de monstruosités, dans toute l'acception du terme, l'architecture et le mobilier modernes [illegible] se sont enfin conquis, eux aussi, un style adéquat à leur raison d'être et participant de [illegible] beauté des paysages de l'Alpe et du Danube. Aux extrêmes frontières de l'empire, à Czernowitz en Bukovine, à Feldkirch, en Vorarlberg, nous trouvons désormais soit des ensembles architecturaux, soit des [illegible] isolés [illegible] de simples [illegible] et leur exacte adaptation au caractère historique de la cité.

aux grandes lignes horizontales ou verticales du site. Je sais à Feldkirch telle librairie, je sais tel pyroscaphe sur le lac de Constance, qui sont en leur genre de complets chefs-d'œuvre. Dans la petite principauté de Liechtenstein, la nouvelle église de Schaan est un type particulièrement réussi d'église de montagne; la silhouette déchirée des *Trois Sœurs*, la cime qui la domine s'ennoblit de sa présence autant que ce décor rendait une telle simplicité et un tel élancement de la flèche nécessaires. Le prince Jean de Liechtenstein sait du reste ce qu'il veut et ce qu'il fait. Sa principauté vient d'obtenir ses timbres-poste. Confiés au décorateur Koloman Moser, ils lui font autant honneur que ceux du Jubilé de François Joseph. Ah! si un tel exemple pouvait donc entraîner le gouvernement hongrois à remplacer au plus vite sa dérisoire collection du type actuel!

Un village ignoré, des confins du Tyrol et de la Bavière, à l'ombre des grandes montagnes de Kufstein et à l'écart des voies ferrées, Erl, s'est décidé, à l'exemple d'Oberammergau, à donner une plus grande extension et une publicité mondiale à ses *Jeux de la Passion*. On sait que de tels jeux sont un usage séculaire un peu partout dans les Alpes et même dans les solitudes forestières du Bœhmerwald. Les paysans d'Erl ont eu le bon sens de s'adresser, pour leur mise en scène et leur réclame, au plus grand, au plus rude artiste que leurs montagnes aient produit, M. Egger-Linz, et les résultats auxquels cette violente imagination, ce réalisme à la fois forcené et sobre, cette santé brutale et passionnée, cette poésie escarpée et sommaire ont atteint, font du spectacle de Erl, quelque chose de décisif et de catégorique qui est mieux qu'ailleurs aujourd'hui, du véritable théâtre religieux paysan et alpestre. M. Egger-Linz, malgré la haute situation que son art lui a conquise à Vienne, est demeuré avant tout un paysan et il s'en vante. Le caractère local de son œuvre se trouve haussé à la plus haute signification d'humanité par une sorte de dépouillement du détail négligeable au profit de deux à trois traits de toute robustesse et qui, avant de devenir plus spécialement tyroliens, n'avaient rien perdu de leur effet commotionnant sur n'importe quelle âme susceptible de religion ou simplement d'héroïsme. Tels artistes ne s'expliquent que par leur pays. L'autre jour nous disions que Mikulas Ales ou Smetana ne peuvent être pleinement goûtés ou compris que par qui a vécu dans l'atmosphère tchéco-slovaque. Les artistes du type de M. Egger-Linz, au contraire, expliquent d'emblée leur pays. Qui a vu un seul des grands et furieux tableaux de ce maître acquiert aussitôt du Tyrol, de l'âme tyrolienne et de la façon du peuple tyrolien, une notion définitive. Un long voyage ajoutera sans doute d'autres notions, mais particulières, à cette révélation en coup de foudre. Un long voyage permettrait de rendre mieux justice à M. Defregger, par exemple. Mais, du premier coup, M. Egger-Linz, au contraire, impose la sensation et à la fois le sens du Tyrol comme le poète épique celle de la Grèce ou de l'Italie des querelles guelfes et gibelines. Il y a en effet de l'Homère et du Dante chez M. Egger-Linz.

Comme l'on sait, une partie des Niebelungen raconte la descente du Danube de Kriemhilt, de Passau à Tulln, et l'entrée de cette princesse à Vienne. Cet itinéraire *autrichien* de la grande épopée germanique est prodigieux d'exactitude. La rencontre de la peinture de M. Egger-Linz avec ce rude fragment était inévitable. J'ai signalé en son temps la grande frise du maître sur ce sujet. J'ai signalé la grande danse des morts paysanne. J'ai signalé les effrayantes pages de l'insurrection tyrolienne. Les résultats obtenus à Erl sont de tous points dignes d'un tel maître. L'affiche de ces *jeux* suffirait à elle seule pour en témoigner.

WILLIAM RITTER.

ESPAGNE

La critique espagnole considère généralement le nouveau Salon National des Beaux-Arts de Madrid comme un des meilleurs connus. Je regrette de ne pouvoir partager cette opinion : outre la multitude d'œuvres vulgaires, qui sont malheureusement la monnaie courante de toute exposition, mais dont beaucoup, par leur insuffisance notoire, justifiaient un ostracisme qui eût évité aux organisateurs d'avoir à entasser plus de 1000 toiles dans le local trop restreint de l'Ancien Musée d'Ultramar, au Retiro, on doit relever dans l'ensemble et chez certains des auteurs réputés, une tendance dangereuse et de plus en plus accentuée à une sorte de manière plate, unie et glacée (aux deux sens du mot), faisant abstraction de l'air, de la lumière et des valeurs pour accuser les contours et les couleurs avec une sécheresse et une crudité voulues, si bien que devant la plupart de ces tableaux on se sent en présence d'œuvres d'atelier et non de plein air, même s'ils affichent ce dernier titre. Cette absence d'atmosphère ambiante, d'enveloppement, s'explique chez qui, comme Zuloaga, pose en dogme le mépris de l'éclairage naturel pour ne cultiver que l'expression interne, pour ainsi dire, et l'arabesque de la ligne, ou chez les archaïsants et les stylisants à la manière de Romero de Torres, dont nous nous occuperons plus loin, épris d'une tradition et d'un symbole. Mais elle ne saurait se justifier chez les « réalistes » qui prétendent ouvrir leurs yeux au soleil, leurs poumons à l'air du ciel ibérique. Or, c'est parmi beaucoup de ceux-ci et notamment plusieurs représentants qualifiés de cette école valencienne si habile à faire jouer les reflets de la lumière méditerranéenne, qu'on remarque la tendance susdite, réaction évidente contre le « luminisme » de Sorolla, dont s'inspirait hier encore la majeure partie de la jeune école espagnole, mais à qui d'aucuns commencent à reprocher de trop sacrifier à l'ambiance extérieure, sans voir l'utilité de cette peinture ensoleillée et aérée par contraste avec l'autre. C'est cet esprit d'exclusivisme trop fréquent ici qui renouvelle cette année encore la bataille engagée, lors du dernier Salon, autour des récompenses, au point de provoquer une agression d'un des exposants contre un des membres du jury, le jeune et excellent artiste Lopez Mezquita.

Cette fois pourtant, l'on a moins discuté l'attribution de la médaille d'honneur au vieux maître valencien Ignacio Pinazo, dont cette distinction était surtout le couronnement de la longue carrière, comme son exposition de plus de 30 toiles d'une facture à la fois sobre et large, avait un caractère essentiellement rétrospectif. Mais à propos des médailles d'or décernées à MM. Martinez Cubells, Rusiñol, et Salaverria, s'est livrée la perpétuelle lutte entre les avancés et les pondérés, qui se qualifient mutuellement de décadents ou d'arriérés.

Chose curieuse, en Espagne les avancés se trouvent être justement, au point de vue du style et de l'inspiration, les rétrogrades, puisqu'ils vont chercher leurs modèles, au delà des grands classiques castillans, dans la Renaissance ou

[illegible]. Mais quoi qu'on [illegible] de cette doctrine [illegible] pires adversaires ont tort de méconnaître la [illegible] grande valeur personnelle de son chef de file, M. Julio [illegible] Torrès, qui s'impose à ce Salon par une œuvre définitive, le portrait de la fameuse danseuse gitane, *Pastora Império*, où l'artiste a su rendre admirablement [illegible]ssion si étrange de cet admirable modèle, tout en [illegible] sa silhouette et son costume. Le portrait de l'actrice Adela Carbone, la *Sybille de l'Alpujarra*, et le tableau intitulé *Les deux Sentiers*, sont aussi de belles œuvres. J'avoue aimer moins la grande composition *Consécration de la Copla* qui, malgré l'envol de la pensée [illegible] groupement des personnages, empruntés à ces diverses autres toiles, semble plus artificiel et froid dans sa coloration, peut-être justement parce que ces figures, [illegible] avec tant d'intensité, perdent à être [illegible] et réunies. Quoi qu'il en soit, Romero de Torrès méritait amplement la haute récompense qui lui [illegible] fois de plus refusée par l'incompréhension des [illegible] et la crainte des autres d'encourager l'imitation d'un exemple dangereux peut-être pour des tempéraments moins [illegible] d'artistes [illegible], mais cette dernière considération n'aurait pas dû [illegible] sur la justice à rendre à son talent personnel. Son frère Enrique expose une vue profondément sentie de Cordoue, leur terre natale, dont ils se sont fait les mystiques interprètes.

Parmi les autres « avancés », les frères Zubiaurre, dont les envois viennent d'être remarqués à Paris, exagèrent peut-être la note archaïsante et moderniste à la fois de leurs types basques et castillans jusqu'à la caricature dans *Caciques et Mendiants*, et la tonalité verdâtre dans *Noces d'Or*, si puissantes d'ailleurs de conception, et laissent trop voir l'influence directe de Zuloaga dans [illegible] groupe [illegible] des trois femmes de *El requiebro*. Un autre jeune peintre, M. Javier Cortès, a traité vigoureusement dans le goût des primitifs un *Ex-voto*, où [illegible] propre figure et celle de l'Enfant-Jésus sont [illegible] à celles de la Vierge et des personnages qui l'entourent. Les envois de M. Viladrich sont plus assagis [illegible] que son tryptique du Salon antérieur. M. [illegible] aussi [illegible] dans ses pastiches [illegible].

[illegible] peut-être [illegible] sur ces éléments révolutionnaires de la jeune école espagnole : les artistes consacrés [illegible] mentionner plus rapidement, puisqu'ils n'ont plus à être présentés. Pour ce qui est des trois médailles d'or, il suffira de savoir que M. Rusiñol est toujours le peintre prestigieux des jardins féeriques et nostalgiques, [illegible] de M. Martinez Cubells se recommandent par des qualités solides, devant lesquelles n'ont [illegible] critiques, et que la *Procession* [illegible] de M. Sotomayor [illegible] sa facture robuste, [illegible] dans ses types et la couleur et d'une sensation d'effort dans l'expression générale et la composition. Si M. Alvarez Sotomayor se montre digne de sa réputation dans ses *Paysans Galiciens* et son portrait du peintre Helsoy, et M. Chicharro, dans ses vigoureux types d'Avila, préférables à son portrait de la danseuse Tortola Valencia, d'autres, par contre, sont moins bien représentés dans ce salon que de coutume. C'est le cas pour M. Lopez Mezquita lui-même qui, dans sa modestie, comme membre du jury, n'a pas voulu sans doute donner toute sa mesure ; pour MM. Bermejo, Hermoso, Covarsi et jusqu'à M. Moréno Carbonéro, dont les nouveaux portraits ne comptent pas parmi ses meilleures œuvres. M. Benedito n'expose qu'une aquarelle. De M. Rodriguèz Acosta, je préfère la *Paquilla* à *la Cellule*, généralement plus admirée. Le paysage de M. Martinez Abades est trop vert et les effets de soleil couchant de M. Verger trop incendiaires. *La Marraine* de M. Huidobro vaut beaucoup mieux que ses gamins. M. Carlos Vasquez pèche par la banalité agréable. M. Urgell, parmi ses qualités, a des fautes de perspective dans sa *Bourse de Barcelone*. Le grand tryptique de M. Pinazo Martinez est d'une belle couleur et tenue décorative, mais peut-être en raison même de ce caractère décoratif, accuse le manque d'atmosphère déjà signalé comme défaut général. Son *Fruit de choix* est fort savoureux. M. Cecilio Pla est toujours consciencieux, mais plus spontané dans ses plein air que dans ses portraits. M. Alberti est en progrès dans son *Essaim*. M. Roberto Domingo traite mieux les épisodes de « corrida » mêmes que leurs « à côté ». M. Ortiz Echague fatigue l'œil par son étalage de couleurs. M. Muñoz Degrain persiste à nous dérouter et M. Galofre Oller ne réussit que trop à faire remarquer son *Christ automobiliste*. Parmi les bons envois à signaler sans réserve : les portraits de MM. Santamaria et Beltran, les paysages de Borell, Meifren Félez, Masriera, les portraits et eaux-fortes de Ricardo Baroja et Labrada, les sujets divers de Benlliure, Ferrant, Diego Lopez etc., etc. Il convient de faire une mention spéciale de la salle réservée aux artistes portugais qui révèle de très puissants tempéraments et une manière très personnelle chez MM. Carlos Reis, Bordalho, Carneiro et Malhoa. L'école portugaise contemporaine est certainement digne d'être suivie de près.

C'est aussi un Portugais, M. Teixeira Lopèz, qui se fait remarquer, dans la section de sculpture, avec les frères Oslé et MM. Bilbao et Pradell (M. Blay n'a pas donné cette fois sa mesure) au milieu d'une majorité d'œuvres insignifiantes. Quant à l'architecture, à part les visions idéales de M. Anasagasti, le reste ne vaut pas qu'on s'y arrête.

La nécessité de consacrer cette lettre à l'actualité pressante qu'est le Salon national de Madrid, m'oblige à ajourner le compte rendu des intéressantes expositions rétrospectives du peintre Lucas et du mobilier espagnol.

J. Cassi.

ITALIE

A[illegible] de *L'Art et les Artistes* [illegible] dont l'importance est [illegible] de commenter une de ces [illegible] la Villa Médicis. Cela [illegible] un coup d'œil général, sinon [illegible] sur la production [illegible] sans présenter quelque intérêt.

Je ne sais si un esthéticien s'amusera un jour à étudier l'ensemble des expositions de ce que l'on pourrait appeler « la jeunesse officielle » pendant une période qui comprendrait plusieurs dizaines d'années. Un enseignement pourrait se dégager d'une telle étude, un enseignement qui ne tiendrait pas seulement à l'évolution suivante de ces « prix de Rome » qui parcourent souvent, plus ou moins rapidement, le chemin qui les mène de la Villa Médicis au Palais

Mazarin. Il serait intéressant surtout d'étudier et de résumer l'évolution même de la peinture à travers les œuvres scolastiques que l'École *permet* et admet.

C'est ainsi qu'on peut remarquer cette année, à Rome, une fort sérieuse volonté de libération des formules grises, et mort-nées, trop longtemps imposées à la préparation, qu'elles faussaient, et à l'affirmation, qu'elles dénaturaient, de ceux que l'État choye pendant les rudes années de la jeunesse.

Certes nous ne trouverons pas à la Villa Médicis, cette année non plus, une œuvre qui soit comparable, en tant qu'esprit innovateur, révolté, cyniquement hardi, à l'envoi de Rome du musicien Claude Debussy, à cette singulière *Demoiselle Élue* qui demeure malgré tout comme une des œuvres les plus caractéristiques du compositeur. Mais M. Dupas, malgré qu'il se rattache à l'orientation générale trop persistante des visionnaires qui ne voyent que le grec, est une œuvre neuve et belle, où le nu harmonise en teintes sobres et tendres, est d'une personnalité assez neuve. M. Jania regarde aussi le passé, mais son inspiration est plus romaine, et ses visions de l'Hellade et de Pompéi sont d'une élégance pensive qui n'est pas sans émotion. On peut encore citer les beaux paysages de M. Lefèvre. Les esquisses de ce peintre nerveux, et sa toile joyeuse, sont de la plus pure tradition française, tout en révélant un dédain soigneux du banal académique ou du glacial classique.

La sculpture n'est pas mal représentée, mais a-t-on remarqué assez que dans nos salons annuels, comme dans la récente exposition de Madrid, la sculpture apparait de plus en plus arriérée et tâtonnante, à côté de la peinture, malgré qu'elle ait donné l'unique Rodin. Mais à Rome, pas plus qu'ailleurs, nul jeune artiste ne nous apparait vraiment vivant comme le plus faible des peintres que nous estimons.

R. Canudo.

ORIENT

Athènes. — *Le peintre Nicéphore Lytras.* — Continuant l'étude sur le grand peintre dont se glorifie le nouveau Musée de peinture d'Athènes, je m'empresse de rappeler le jugement porté sur son compte par l'ancien critique d'art du *Figaro*. Dans le compte rendu de la section grecque à l'Exposition universelle de 1889, Albert Wolff s'exprimait en ces termes : « Tandis que devant tel peintre hellène nous reconnaissons la " manière " de son maître Gérôme, que tel autre subit l'influence des impressionnistes, que chacun de ces artistes se fait comme une gloire de rester fidèle aux enseignements de nos académies, seul, M. Nicéphore Lytras nous invite à goûter le bon vin de son pays. Je vous le recommande tout particulièrement ce vin-là; il est aussi délicieux que piquant. »

Ce jugement, des plus heureux, résume la haute valeur et caractérise le talent original du peintre qui nous occupe. Parmi les innombrables toiles de genre — essentiellement néo-grecques — qui ont assigné une des premières places dans la peinture grecque moderne à l'élève favori de Piloty, il convient notamment de citer : *l'Orpheline, la Cruche cassée, la Fiancée, l'Œuf de Pâques, le Mauvais sujet, le Petit Boudeur, le Gourmand, le Laitier, le Garçon épicier, Avant et Après* et *Veux-tu venir t'habiller.*

Il en est qui sont de purs chefs-d'œuvres, telles *les Calandas* ou les souhaits de bonne année, et *Dans la cuisine.* La reproduction de ces tableaux dans le grand ouvrage que je prépare sur la " Renaissance d'art en Grèce " sera une véritable révélation, car rarement artiste est entré plus profondément dans l'âme populaire et a su extérioriser sa vision psychique avec des lignes et des couleurs.

Dans un triste décor de neige et sous un soleil pâle d'hiver, cinq gosses, réunis devant une maison, souhaitent, selon l'habitude du pays, la bonne année, les *Calandas*, aux habitants du logis. Il est à remarquer que les *Calendes grecques* qui, pour nous, signifient un temps qui n'arrivera jamais, ont une toute autre signification en Grèce. La porte s'est ouverte et la ménagère, son nourrisson dans les bras, écoute en souriant les vœux de bonheur chantés qu'on lui adresse. Rien de plus amusant que le sérieux de ces enfants, chacun chaudement mais pauvrement vêtu, criant à tue-tête, jouant de la clarinette et du tambour, avec des airs d'accomplir, là, une mission sacrée. Du naturel des poses, de la gravité des physionomies, jaillit un comique du meilleur aloi et il n'est guère possible de regarder sans un sourire ému ces cinq petits bonshommes qui, très sincèrement, avec leur cantilène, croient faire descendre sur terre toutes les bénédictions du ciel.

Un comique semblable jaillit de la toile *Dans la cuisine*, et, de même, l'effet est obtenu par une très grande simplicité de moyens. — La mère est, sans doute, allée tailler une bavette avec les voisines, et elle a, en son absence, confié à son aîné, un gosse de treize ans, la surveillance du tout petit, encore au maillot, et celle du pot au feu qui mijote dans la casserole. Fidèle à la consigne, le jeune gardien, en un costume d'intérieur des plus réalistes et des plus cocasses, s'est approché du fourneau. De sa main gauche il tient et serre contre sa poitrine le petit frère qui crie, pleure et se débat, tandis que de la main droite il soulève le couvercle de la marmite et s'assure, imperturbable et bébête, que tout va bien.

Le même esprit, la même verve se retrouvent dans ces tableaux de genre de Lytras, tous traités avec le souci d'un dessin correct, ferme et large, une coloration harmonieuse autant que riche et un sens profond de la composition qui sait faire servir le moindre détail à l'esprit parfait de l'ensemble.

Adolphe Thalasso.

Echos des Arts

Dons et Achats.

Parmi les récentes acquisitions du Musée du Louvre, citons les Bustes d'*Helvétius*, par J.-J. Caffieri (1772), et de *Lamoignon de Malesherbes*, par Houdon (1784), œuvres également remarquables par la maîtrise d'exécution et la profondeur de la pénétration psychologique ; et *Le Sauveur bénissant*, peinture de Giovanni Bellini, provenant des collections du prince Orloff et jusqu'alors attribuée par erreur à Lucas de Leyde. Figure douloureuse et poignante, d'un mysticisme, d'une intensité d'expression inoubliable.

Citons également le marteau en bronze doré du cardinal Giovanni Borgia, un des seuls objets anciens de ce genre qui nous soient parvenus.

Aux antiquités égyptiennes, la série des objets en verre et celle des modèles de sculpture ont été les plus en-

[illegible] un sarcophage [illegible] forme d'époque romaine.

Aux nouvelles salles d'Extrême-Orient, signalons les [illegible] apportés par les collections Migeon et Henri Vever.

M. Ernest May a offert au Musée la maquette en cire du Mausolée du Maréchal de Saxe, par Pigalle.

M. Maurice Fenaille a offert un *Couronnement d'Alexandre*, miniature attribuée avec la plus grande vraisemblance à Jean Fouquet.

Et enfin la section des Primitifs allemands va s'enrichir [illegible] intéressante *Présentation au Temple*.

❦

Le Musée du Luxembourg a acquis récemment la fameuse *[illegible] de Platon* du peintre belge Jean Delville, et des œuvres de Carrière et de Tony-Robert Fleury et de MM. Roybet et Bonnat.

❦

Le Musée de Lyon est en très bonne voie d'accroissement. Depuis 1902, il s'est acquis des œuvres de Nicolas Maes, Couture, Corot, Fantin-Latour, Sisley, Goya, Isabey, Diaz, Daumier, Delacroix, Coysevox, Millet, Ricard, Carrière, Jordaens, Berthe Morizot, Manet, Tassaert, Géricault, Prudhon, Monticelli, Ingres, Chinard, Corneille de Lyon, Jongkind, Decamps, des Primitifs français, de MM. Rodin, Besnard, Blanche, Ménard, Monet, Duhem, Maurice Denis et un nombre considérable d'œuvres anciennes provenant de la collection de son dernier conservateur, Jean-Baptiste Giraud.

❦

Nécrologie.

L'éditeur d'art Edouard Pelletan est mort récemment à Paris; il était âgé de 58 ans. Ancien rédacteur au ministère des Affaires étrangères, il s'était improvisé éditeur, il y a une quinzaine d'années, et ne cessa d'appliquer à l'impression et à l'illustration du livre d'art des principes dont la sagesse et la logique nous auront valu quelques-unes des plus belles reproductions typographiques de ce temps. Persuadé qu'« avant tout un livre est un texte », comme l'a écrit M. Clément-Janin, il chercha d'abord à approprier le caractère typographique au caractère du livre; en outre, il [illegible] avec le plus d'opiniâtreté et de [illegible] pour la reprise en honneur de l'illustration par la gravure sur bois. Il a publié une soixantaine de livres dont les principaux sont : *La Prière sur l'Acropole, Servitude et Grandeur militaire, les Aventures du dernier Abencérage, La Chanson des Gueux, La Rôtisserie de la reine Pédauque, Les Travaux et les Jours*, etc.

❦

Revues étrangères.

Starvé Gody (années révolues). — Revue mensuelle d'art [illegible] sixième année.

[illegible] *Starvé Gody* étant rédigé en russe, tous les [illegible] en français.

Starvé Gody [illegible] quelques [illegible] l'occasion [illegible] de Russie.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Pétersbourg et au [illegible]

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

❦

L'Arte [illegible] Direction [illegible] Roma [illegible] de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bimensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane. — Librairie Leo S. Olschki, Florence.

La Bibliofilia. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an : Italie, 25 francs; étranger (Union postale), 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Leo S. Olschki, Florence.

❦

Divers.

La famille du regretté sculpteur Eugène Boverie (1869-1910) a réuni en un album des reproductions de ses œuvres, afin que ses amis et ses admirateurs puissent garder un souvenir de cet excellent artiste. Cet album ne comprend pas moins de vingt-trois planches en phototypie par Marotte. Une notice généreuse de M. Gustave Geffroy sert de préface à cette belle publication.

❦

Nous annonçons avec plaisir la naissance d'un nouveau confrère : *L'Intérieur*, revue de l'art et la mode dans la Maison. Décoration, ameublement, tapisserie, costume, objets d'art, etc., Ancien et moderne. Cette publication, de la plus haute tenue artistique, paraît tous les deux mois et contient des reproductions magnifiques. Nous la signalons aux amateurs et lui souhaitons bonne chance.

❦

Nous avons le plaisir d'annoncer que S. M. la Reine de Hollande vient de nommer chevalier de l'Ordre d'Orange-Nassau, M. F. Kleinberger. On sait que M. Kleinberger a depuis longtemps consacré tous ses soins aux œuvres de la peinture hollandaise et qu'il a largement contribué à l'organisation de très intéressantes expositions où figuraient les principaux artistes de la Hollande, qui ont eu lieu à Paris, ces dernières années.

❦

Erratum.

C'était le mot Vagner, et non pas Wagner, qu'il fallait lire à la ligne de dédicace de l'article de M. Jean-Marie Carré sur *Arthur Rackham*, dans notre dernier numéro.

❦

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

Au Musée Galliera. Exposition de la Broderie.

Champ-de-Mars. — Exposition de la Société artistique de la Rive gauche, jusqu'au 30 juillet.

DÉPARTEMENTS

Fontainebleau. — Exposition des Beaux-Arts, jusqu'à fin juillet.

Dunkerque. — Exposition internationale (Section rétrospective et artistique) jusqu'en octobre.

ÉTRANGER

Londres. — Exposition Anglo-Latine (Section des Beaux-Arts).



Ph. Vizzavona — *Coll. Schloss*

PH. WOUVERMAN — L'ANE

V

LE PORTRAIT DES MŒURS.

Il s'en faut que la trêve conclue en 1609 entre l'archiduc Albert d'Autriche, souverain des Pays-Bas, et les Hollandais, ait été le signal de la paix définitive dans leur pays. L'histoire de la Hollande au XVIIe siècle est remplie de guerres et de batailles, sur terre et sur mer, à l'intérieur comme à l'extérieur.

La Hollande se bat avec l'Espagne, avec l'Angleterre, avec Louis XIV; elle est envahie; elle conclut des traités : guerre de trente ans et paix de Munster en 1648, guerre de Hollande et paix de Nimègue en 1678, guerre de la ligue d'Augsbourg et paix de Riswick en 1698, guerre de la succession d'Espagne pour inaugurer le XVIIIe siècle, voilà qui est pour les Hollandais la vie de tous les jours, et l'on s'étonne qu'à regarder leurs peintures, dans leur ensemble, il y ait tant de placidité, tant de bonheur à vivre, que les personnages soient uniquement préoccupés de boire, de manger, d'avoir des maisons propres, de patiner en hiver sur les canaux, de faire tourner des moulins et de jeter leurs bonnets par dessus. Cependant, parmi les portraits que nous avons énumérés, dans le précédent chapitre, il en est un grand nombre qui représentent des guerriers, des capitaines, des hommes ayant joué un rôle dans les événements publics de la nation, des corporations ayant pris les armes, des gardes civiques équipées pour la défense du territoire envahi, et quand on essaie d'approfondir ces visages, on sent bien, au-delà d'une tranquillité de bon aloi, une force aux aguets, une intelligence qui se méfie. De même, si l'on observe attentivement les kermesses, les fêtes populaires, on voit rôder un certain nombre d'individus qui n'ont pas très bonne façon, des aventuriers, des bohémiens, des diseurs de bonne aventure, des détrousseurs de grands chemins, en tel nombre que seules l'habitude de la guerre, la présence des troupes et la continuité des désordres ont pu en favoriser à ce point le pullulement. Ce n'est pas tout : les peintres eux-mêmes ont tâché de représenter les horreurs de la guerre ; leur œuvre est en quelque sorte le portrait de la vie militaire en Hollande, au XVIIe siècle, sans que jamais cependant, les uns et les autres, ils aient cessé de jeter un regard sur les intérieurs paisibles et les réjouissances pacifiques.

Esaias van de Velde, né en 1587, dont la vie reste assez obscure, habita Haarlem et Leyde, et



Coll. Sperling

ADRIEN VAN OSTADE — SCÈNE DE CABARET

reçut peut-être des leçons de Franz Hals : il peignit des *Conversations*, petits tableaux de société, et aussi des *cavaliers et des militaires*, des *incendies*, des *combats de cavalerie*.

Dirck Hals, frère de Franz Hals, naquit à Malines en 1589, suivit son frère à Haarlem, y mourut en 1656 : ses petits personnages sont amusants; son *Festin champêtre*, au musée du Louvre, caractérise bien son humour.

Adrien van de Venne, né à Delft, fit ses humanités à Leyde, puis s'adonna à la peinture, s'établit à Middelburg, où son père était libraire, illustra les œuvres du poète Cats, peignit beaucoup d'allégories, allusions aux événements politiques du temps, portraictura les princes d'Orange dont il était dévoué partisan, représenta aussi des gueux et des batailles de truands, qui font de lui le Jacques Callot de la Hollande. [illegible] *Fête donnée à l'occasion de la trêve conclue en* [illegible] *entre l'archiduc Albert d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, et les Hollandais*, [illegible] ses plus beaux tableaux.

Le Palamedes [illegible] Delft [illegible] [illegible] peignit le portrait [illegible] *Concert*,

appartenant à la douairière de Jonge, à la Haye, est le plus caractéristique exemple. Son frère Palamedesz (1607-1638), naquit à Londres, pendant un voyage de son père, graveur en pierres fines, et se spécialisa dans des *Batailles*, des *Combats corps à corps* et des *Chocs de cavalerie*.

Jean Asselyn (1610-1660) qui vient lui aussi de l'atelier d'Esaïas van de Velde, excella aussi dans ces combats pittoresques, mais il séjourna en Italie de 1630 à 1645, et représenta des paysages charmants et poétiques, comme la *Vue du Tibre* et le *Paysage accidenté* (Louvre).

Toutefois le maître du genre est Philips Wouverman né en 1620 à Harlem, élève de Wynantz pour le paysage, de Pieter van Laër pour les animaux et les personnages. Il commence par peindre des sujets bibliques, des marines et des pâturages, avec des chevaux un peu lourds, dans une lumière médiocre. Puis il cherche, dans des images de la vie quotidienne, des formes plus sveltes et une lumière ambrée. Enfin, il trouve une gamme claire, argentée, une exécution souple. Il a produit une œuvre considérable : le Louvre à lui seul possède quatorze de ses tableaux, dont le *Départ pour la chasse*, le *Choc de cavalerie*, le *Bœuf gras en Hollande*, la *Chasse au Cerf* permettent



Ph. Vizzavona — *Coll. Schloss*

JAN STEEN — LES EFFETS DE L'INTEMPÉRANCE

d'étudier ses différentes manières. Il eut comme imitateurs ses deux frères, Pieter, qui séjourna à Paris, et Jan (remarquons que les initiales de Pieter se confondent avec celles de Philips). Il nous faut nommer enfin, dans la même catégorie, Pieter van Laër (1613-1674), plus connu sous le nom de Bamboccio, qu'il rapporta de Rome où il vécut seize ans; il est un des premiers dans son pays à s'être adonné aux scènes rustiques, orgies et disputes de cabaret; ses petits personnages très amusants, et ses paysages ordonnés comme ceux de Poussin ne sont pas en Hollande, mais dans les musées étrangers, notamment à Cassel, et au Louvre, où l'on peut voir de lui les *Pâtres* et le *Départ de l'Hôtellerie*.

A côté de ces peintres qui ont sans doute observé les mœurs paysannes, mais surtout les scènes de la guerre, il y a en Hollande une quantité d'artistes qui ont étudié spécialement la vie rustique et qui en ont fait l'objet de toute leur carrière : Brauwer, les van Ostade, Jean Steen sont au premier rang.

Brauwer (né à Harlem en 1608, mort à Anvers en 1641) entra dans l'atelier de Franz Hals. La légende raconte que le maître aurait tyrannisé maltraité son élève, que celui-ci se serait enfui, mais que, dans la suite, sa vie personnelle aurait mal justifié les sévérités qu'il avait manifestées à l'égard de Franz Hals. Si l'on regarde ses tableaux, rares, on y voit en effet une sorte de prédilection pour les buveurs et tous les intempérants : le *Fumeur* est le plus significatif ; c'est de la jolie observation de cabaret, mais toujours traitée avec souplesse. Rubens avait la plus grande estime pour ce maître qu'il fit enterrer à Anvers, en l'église des Carmes, et pour lequel il projetait un magnifique tombeau.

Adrien van Ostade, son camarade d'atelier chez Franz Hals, n'a pas laissé moins de 400 tableaux. Fils d'un tisserand qui avait quitté le village d'Ostade pour échapper aux persécutions religieuses, il naquit à Harlem, se maria deux fois, et mourut riche, en 1685. Il se spécialisa dans les scènes populaires et paysannes, comme son camarade Brauwer, mais en évitant la canaille, et en représentant de préférence de braves gens adonnés à la gaieté, jouant aux quilles, buvant et riant, aux fêtes de l'année qui sont les heureux prétextes de ces réjouissances, aux moments qui sont les loisirs du travail. A la fin de sa vie, ses carnations ambrées, limpides, deviennent plus rouges, moins transparentes. Le Louvre possède deux de ses tableaux les plus célèbres : *l'Intérieur d'une chaumière* (1642), et le *Maître d'École* (1662



Ph. [illegible] — Coll. Schloss

GABRIEL METZU — LA DORMEUSE

où l'observation la plus fine se cache sous les apparences de la bonhomie.

Isaak van Ostade, frère du précédent, a moins produit que son frère, puisqu'il est mort à l'âge de 30 ans. Ses tableaux, qui pendant longtemps furent moins recherchés que ceux de son frère, se trouvent surtout en Angleterre : le Louvre possède cependant de lui plusieurs panneaux, dont la *Halte de voyageurs*, le *Canal gelé en Hollande* : ils ne sont pas inférieurs à ceux d'Adrien.

Celui-ci eut d'autres élèves : Cornelis Bega, né à Harlem en 1620, mort en 1664, qui peignit des intérieurs de paysans, mais avec une exécution moins souple ; et Jan Steen enfin, (1626-1679) qui, après l'exemple glorieux de son maître, sut cependant se créer une originalité. De tous les peintres de genre en Hollande, il est celui qui possède le plus de verve et d'humour, et la plus jolie exécution [illegible] il veut [illegible] donner la peine. Car son œuvre suit les irrégularités de sa vie et les trahit. Fils d'un brasseur, qui lui donna sans doute l'amour [illegible] étudia à Utrecht chez Nicolas Knüpfer, [illegible] chez Adrien van Ostade, [illegible] dont il séduisit [illegible] mort, à épouser [illegible] On peut l'étudier surtout au musée d'Amsterdam : *la Fête du prince* est son chef d'œuvre ; animation, lumière ambrée, nombreux personnages, poses vraies, physionomies gaies, composition équilibrée, légèreté charmante. A part quelques scènes bibliques, il a surtout représenté des épisodes de la vie de famille, la Saint-Nicolas, la fête des Rois, des médecins en consultation auprès des jolies filles, et aussi des scènes de cabaret, car il fut un temps, parait-il, où l'on trouvait des œuvres de Steen dans toutes les auberges de Leyde, Delft et de La Haye, des scènes galantes dont la *Mauvaise Compagnie*, au musée du Louvre, donnera l'idée la plus juste.

On ne sait rien d'Egbert van der Poël : on suppose qu'il naquit à Rotterdam ; ses meilleurs tableaux datent de 1650 ; jamais peintre ne représenta autant d'incendies, ne brûla autant de maisons que van der Poël ; toutefois il peignit aussi des intérieurs, des *maisons rustiques*, comme celle du Louvre ; ses meilleures œuvres sont des natures mortes ; son exécution, lourde quand il s'agit des personnages, devient alerte quand il s'agit des pots et des casseroles.

Presque tous les peintres que nous venons de nommer, on l'a remarqué, se sont surtout occupé du peuple. Avec Terburg, Gabriel Metzu, Gaspard Netscher et ses fils, Franz van Mieris et sa dynastie, nous pénétrons dans un monde plus élégant, qui, pour garder dans son apparence physique les signes de son hérédité hollandaise, apporte toutefois dans ses mœurs plus de décence et de retenue. On voit certes dans leur œuvre des buveurs et des galanteries, mais les verres sont de cristal, les vins sont rares et les militaires offrent aux jeunes femmes, au lieu de pièces d'argent, des pièces d'or.

Terburg, ou, si l'on adopte la signature la plus fréquente de ses tableaux, Terboch, né à Zwolle en 1608, reçut les premières leçons de son père, puis quitta la Hollande pour l'Allemagne et l'Italie. Comme il se trouvait à Munster en 1646, au moment où l'on y signait le célèbre traité, il fut chargé de réunir en un seul tableau, qui se trouve aujourd'hui à la National Gallery, à Londres, les portraits des plénipotentiaires. Chaque figure en était si ressemblante et l'ensemble si vrai que l'ambassadeur d'Espagne entraîna Terburg à Madrid. Là, sa vogue fut telle qu'il dut s'enfuir devant une vengeance possible de ses confrères espagnols ; il s'en alla à Londres, puis à Paris, enfin revint en Hollande, à Harlem, puis à Deventer où il s'établit et mourut en 1681, bourgmestre de la cité. Vérité du costume, des accessoires, lumière délicate, grâce des groupements, distinction au

sens où l'on entend maintenant ce mot, tout séduit dans ses tableaux où il n'y a généralement pas plus de trois personnages, et l'on est fondé à se demander si les séjours que l'artiste a faits en France, en Espagne, n'ont pas affiné sa vision et ne l'ont pas porté vers l'observation de la vie élégante. Le Louvre possède cinq tableaux de Terburg, dont l'*Assemblée d'ecclésiastiques*, qui pourrait bien être une étude partielle pour le tableau de *La Paix de Munster*.

Gabriel Metzu, fils du peintre Jacques Metzu, naquit à Leyde en 1640, ne voyagea pas comme Terburg, et ne quitta sa ville natale que pour aller à Amsterdam, où il obtint, en 1659, le droit de bourgeoisie, et mourut en 1669. Il fut l'ami de Jan Steen, dont il a parfois la verve, étudia exceptionnellement la vie populaire, comme dans le *Marché aux légumes* du Louvre, et plus généralement les classes supérieures de la société. Son exécution est aussi belle que celle de Terburg : le *Militaire faisant visite à une Dame*, la *Leçon de musique*, au Louvre, suffisent à le caractériser.



TERBURG — PORTRAIT D'HOMME

Gaspard Netscher, qui naquit à Heidelberg en 1639, et faillit mourir dès le berceau, fut d'abord destiné à la médecine; mais, comme il avait des dispositions marquées pour la peinture, on le confia à un peintre d'oiseaux et de gibier, puis à Terburg, qui lui donna peut-être son sentiment de l'élégance, mais non pas son dessin, sa touche, son harmonie, son naturel exquis. Il séjourna à Paris, où il fit le portrait de Mme de Montespan et celui du duc du Maine (musée de Dresde). Ses tableaux de *Conversations* sont maniérés ; mais ses portraits de femmes sont charmants ; elles sont vêtues à l'habitude de robes en satin blanc, où Netscher excellait, et qui ont dû inspirer plus tard notre Fragonard.

Les deux fils de Gaspard Netscher ont imité tous deux sa manière, sans l'égaler. Quant à Frans van Mieris (1635-1681), qu'on a surnommé Frans le Vieux pour le distinguer de sa dynastie, il étudia son métier avec Gérard Dov, qui l'appelait « le prince de ses élèves ». *Le Thé*, que l'on voit au Louvre, est une œuvre d'un fini parfait, mais d'une exécution un peu froide ; son fils Willem exagéra les défauts de ces qualités, mais son élève Ary de Vois (né à Leyde en 1641) revint aux traditions de modelé, de belle matière de l'école hollandaise.

Gérard Dov, d'origine frisonne, naquit à Leyde en 1610, étudia chez un graveur et un peintre sur verre, puis en 1628 chez Rembrandt, où il resta jusqu'en 1631 et devint le très grand artiste que l'on sait. Dès qu'il sut son métier, il l'appliqua à l'étude de la vie domestique et bourgeoise. On n'a, pour s'en convaincre, qu'à énumérer les titres de ses principaux tableaux : l'*Ecole du soir*, la *Femme hydropique*, le *Vieillard lisant*, l'*Épicier de village*, la *Cuisinière hollandaise*, la *Femme accrochant un coq à sa fenêtre*, le *Peseur d'or*, l'*Arracheur de dents*, la *Lecture de la Bible*, le *Jeune tailleur*, la *Femme tenant une lampe à la main*, c'est l'existence quotidienne des Hollandais du XVIIe siècle qui défile devant nos yeux, en de petits tableaux qui ne dépassent pas 60 centimètres de haut, ne comportent pas plus de cinq personnages, expriment presque tous le recueillement silencieux, occupé, discret, et également

parfois, pour l'exécution admirable, pour la transparence et la profondeur, ceux de Rembrandt lui-même. La *Femme hydropique*, qui est le chef-d'œuvre de Gérard Dov, se trouve au musée du Louvre. Le groupement des deux femmes occupées à réconforter la malade, à lui prodiguer les encouragements, la contemplation mystique de la lumière qu'elle ne verra plus longtemps, la promenade tragique de cette lumière dans la chambre que laisse voir une tenture relevée, comme au théâtre, de cette lumière qui se fait plus belle pour le dernier regard qu'on lui accorde, l'attitude du docteur qui considère le flacon couleur de l'or dans la transparence du soleil, tout cela est admirable.

Parmi les élèves de Gérard Dov, nous devons retenir les noms de Frans van Mieris et de Gabriel Metzu, que nous avons déjà cités, de Godfried Schalken, de Van Slingeland, de Van Tol et de Brekelenkam.

Godfried Schalken, né à Dordrecht en 1643, mourut à La Haye en 1706. Il voyagea en Angleterre où il exécuta le portrait de Guillaume III — n'oublions pas que l'avènement du Prince d'Orange au trône d'Angleterre provoqua une influence marquée des artistes hollandais, des objets mobiliers hollandais sur l'art et l'ameublement anglais — et revint en Hollande. Il se plaisait aux effets de lumière dans des intérieurs, que nous jugeons mal aujourd'hui, parce que les oppositions se sont accentuées entre la flamme trop blanche et les chairs rouge brique.

Il faut mettre à part Brekelenkam (né en 1620, mort en 1668), qui fut apprenti chez Gérard Dov, et apprit de lui les traditions rembranesques. *La Consultation* qui se trouve au musée du Louvre, montre en Brekelekam un délicieux maître, tout près de Terburg et Gérard Dov. Sa touche est large, l'arrangement sobre, tranquille.

Phot. Vizzavona *Coll. Schloss*

PIETER DE HOOCH — LA FEMME AU PERROQUET

Pieter de Hooch, né à Rotterdam vers 1632, vint à Delft, où il se maria en 1654, quitta cette ville probablement pour Utrecht. A Delft, il devint l'ami de Johannes Vermeer et de Fabritius qui lui transmit les leçons de Rembrandt. En effet, chez Vermeer et Pieter de Hooch, les personnages sont exécutés non plus à fleur de toile, mais en pleine pâte, avec des oppositions franches, des tons puissants, juxtaposés. Des jaunes de Naples voisinent avec des bleus de cobalt et des rouges comme on les remarque chez Maas. Les tableaux de Pieter de Hooch, qui représentent des intérieurs ont été recherchés d'abord en Angleterre et se trouvent pour cette raison dans les galeries anglaises. Quant à Vermeer, plus connu sous le nom de Van der Meer de Delft, il n'a connu qu'une réhabilitation tardive. La *Liseuse*, la *Vue de Delft*, la *Laitière* et la *Rue de Delft* sont dans toutes les mémoires. Brekelenkam, Pieter de Hooch et Van der Meer, ce sont là sans doute les maîtres de Hollande qui s'apparentent le plus à notre Chardin.

VI

LE PORTRAIT DU PAYS

De tous temps, les peintres des Pays-Bas ont aimé représenter le paysage qu'ils avaient sous les yeux; les scènes bibliques, les épisodes de la fable, les actions humaines qu'ils racontent au premier plan ont pour décor la ville et la campagne où s'est écoulée leur vie. Mais il faut attendre le dix-septième siècle, d'une manière générale, pour que le décor soit représenté en lui-même, et devienne véritablement le principal personnage du tableau.

Tandis que Nicolas Poussin, Claude Lorrain découvraient la nature en Italie, Jan van Goyen, Jan Wynantz, Pieter Molyn l'étudiaient dans leur propre pays.

Jan van Goyen, né à Leyde en 1596, fut des premiers à comprendre la poésie de la Hollande,



National Gallery.

VAN DER MEER DE DELFT — LA DAME AU CLAVECIN



Coll. Jules Porgès

JAN VAN GOYEN — LE VIEUX CHÊNE

de ses horizons plats, la prédominance de l'eau, des fleuves, des canaux, le contraste émouvant d'un ciel chargé de nuages et d'une rivière paresseuse qu'argente, tout à coup, un rayon de soleil. Dans sa jeunesse, il avait parcouru les provinces de France, mais il revint bientôt en Hollande, à laquelle il demanda ses thèmes de prédilection. L'important, pour lui, est la transparence de l'air, la manière dont les tours des églises, les toits des maisons, les roues des moulins semblent flotter au bord des rivières et glisser dans le ciel, comme les voiles des navires eux-mêmes. Les petits personnages qui animent ses compositions ont généralement été dessinés par Gérard de Lairesse ; c'est dire que, comme dans Claude Lorrain, le paysage est la grande affaire. Jan van Goyen a beaucoup produit. Il est mort en 1656, et l'on sait que sa fille épousa le mauvais sujet de Jan Steen. Il eut d'autres élèves ou adeptes, Nicolas Berchem, Salomon Ruysdaël, Simon de Vlieger et Cœlebier.

Cœlebier, qui sans doute vécut à Harlem, pasti[illegible] les tableaux de son [illegible] Simon de Vlieger, né à Rotterdam en 1615, étudia d'abord dans l'atelier de Willem van de Velde qui lui apprit sans doute à dessiner avec tant de délicatesse les petits personnages qui peuplent [illegible] de Van Goyen. [illegible] Van Goyen est assez [illegible] pâle, en restant [illegible] argentée. [illegible] Son chef-d'œuvre est la *Tempête sur mer* du musée de Munich. Il mourut en 1660.

Salomon van Ruysdaël, l'oncle du fameux Jacob van Ruysdaël, naquit vers 1600, fut doyen de la gilde de Saint-Luc à Harlem, et mourut en 1670 ; il ressemble à Van Goyen ; son meilleur tableau est la *Station à l'auberge*, du musée d'Amsterdam, qui représente deux coches arrêtés à la porte d'une auberge, au bord d'un canal. Pieter de Molyn, qu'on surnomme le « vieux » pour le distinguer de son fils Pieter Molyn, dit « Tempesta », naquit vers 1600, et peignit le plus souvent des vues de son pays animées d'hommes et d'animaux. Il reste peu de tableaux de lui : au Louvre, cependant, un *Choc de cavalerie*.

Aart van der Neer (né à Amsterdam en 1619), le père du peintre d'intérieurs, n'est guère connu que par ses tableaux. Ils représentent généralement des paysages, rivières, canaux, grands arbres, villages et chaumières endormis sous la clarté mélancolique de la lune. D'autres aussi, mais plus rares, figurent la neige et les patineurs, des incendies.

Albert van Everdingen, qui naquit en 1621 à Alkmaar et y mourut en 1675, eut deux frères, Jan et César, qui fut peintre de portraits et de villes. Lui-même, jeté par la tempête, pendant un voyage, sur les côtes de Norvège, y exécuta de nombreuses études d'après des torrents jaillissant entre des sapinières, sous des ciels clairs ; d'après ces études, il exécuta, une fois de retour dans son pays natal, beaucoup de tableaux qui annoncent certains tableaux de l'école moderne alpestre. Il fut aussi un graveur très apprécié, et ses estampes sont signées de ses initiales AVE.

Jacob van Ruysdaël procède un peu de lui. On suppose qu'il est né à Harlem en 1625, on sait qu'en 1648, il entra dans la Gilde de Saint-Luc, qu'en



Coll. Jules Porgès

J. VAN DER HEYDEN

VUE D'UNE VILLE HOLLANDAISE



Ph. Vizzavona — *Coll. Schloss*

JAN WYNANTZ — CHASSE AU FAUCON

1659 il obtint le droit de bourgeoisie à Amsterdam, qu'il y végéta méconnu, et qu'il mourut misérable en 1682, à l'hospice de Harlem. Il y a dans son œuvre deux catégories de motifs : d'une part des vues de Harlem, les paysages boisés des dunes, le buisson, la nature du pays natal ; d'autre part, des tableaux comme la *Cascade* du musée d'Amsterdam, qui semblent inspirés des dessins que Albert van Everdingen avait exécutés en Norvège, et qui font supposer soit que Ruysdaël les a fait « de chic », soit qu'il a été lui-même en Norvège. Les uns et les autres sont d'une exécution à la fois souple et énergique, fine et large ; le sentiment en est simple jusqu'à l'austérité.

Meindert Hobbema s'inspira des paysages de la Drenthe et de la Gueldre : c'est dans la Drenthe qu'il trouve ses villages aux toits de tuiles rouges, qu'éclaire un rayon de soleil, et que relient de jolis sentiers ; dans la Gueldre qu'il dessina ses vieux moulins à eau qui sont un de ses thèmes de prédilection. Un seul document nous renseigne sur lui : un acte de mariage, par quoi nous savons que Hobbema avait trente ans en 1668, qu'il était né à Amsterdam, et l'ami de Ruysdaël. Ses œuvres, comme celles de Ruysdaël, furent méprisées de son vivant, presque inconnues jusqu'en 1739 et recherchées à partir de cette époque.

Paulus Potter, malgré la brièveté de sa vie, sut acquérir une situation incomparable. Il naquit en 1625, à Enkhuyzen, qu'il quitta pour Delft, où il fut reçu membre de la gilde de Saint-Luc en 1646, puis à La Haye, où l'attirait Jan Maurice de Nassau. Il s'y maria en 1650, mais dut quitter sa femme et s'établir à Amsterdam, où il mourut en 1654, à l'âge de vingt-huit ans. Ses tableaux, fort recherchés de son vivant même, vendus à des prix élevés au sortir de l'atelier, ont passé dans les grandes collections, puis dans les musées. Certes, le paysage, surtout dans la dimension moyenne, est admirablement harmonisé avec les animaux qui le peuplent, les lointains sont aériens, et l'on y voit la prairie hollandaise, interminable, parsemée de bouquets d'arbres ; mais les animaux surtout, moutons et vaches, sont traités avec une science, un réalisme étonnant ; ce ne sont pas des vaches pour concours agricole, mais de belles vaches crottées, à la robe blanche tachée de noir ou de roux, couchées, ruminant, ou debout, lançant un vague appel aux horizons lumineux où ne passe aucun train. *Le Taureau*, *la Vache qui se mire*, du musée de la Haye, *la Prairie* du musée du Louvre, sont dans toutes les mémoires.

Adrian van de Velde, né en 1636, fils de peintre, élève de Wynantz, qu'il dépassa bientôt, se



Ph. [illegible] — Coll. Schloss

J. RUYSDAEL — PAYSAGE

laisse influencer parfois par les italianisants, tâche alors d'ennoblir ses compositions et tourne à la pastorale ; mais le plus souvent, quand il en reste au paysage franchement hollandais, il se rapproche de Paul Potter. Il travailla à *étoffer* les paysages de Wynantz, de Hobbema, Van der Heyden, Moucheron et Verboom, et cependant, on ne compte pas moins de 187 tableaux de lui. La *Plage de Scheveningen*, les *Paysages avec animaux*, le *Canal glacé*, au Louvre, donnent une idée exacte de son talent.

Il y a aussi des ruminants et des polders dans l'œuvre d'Albert Cuyp. Mais l'intérêt est surtout dans le jour qui les illumine. Cuyp possède avant tout l'intelligence de la lumière : le matin avec ses brumes, midi avec son ardeur, le soleil couchant avec ses incendies transfigurent le paysage et ses habitants. Cette œuvre est variée : polders et bestiaux des bords de la Meuse, seigneurs à cheval, rivières couvertes de bateaux avec leurs passagers, mer orageuse, effets de lune, portraits. Albert Cuyp a abordé tous les sujets que lui proposait son pays. J'ai une préférence, je l'avoue, pour le *Départ à la promenade* que conserve le musée du Louvre, et qui exprime, avec [illegible] du matin, l'allégresse de vie à l'aube, la santé équilibrée et un peu brutale. Cuyp, né à Dordrecht, en 1605, y mourut en 1691, et fut peu apprécié de ses contemporains : la meilleure preuve, c'est que, pour conquérir leur estime, il dut se faire brasseur.

Jan Both, né en 1610, à Utrecht, fils d'un peintre sur vitraux, étudia chez Blœmaert, ainsi que son jeune frère Andries. Les deux frères traversèrent la France, l'Italie et là commencèrent leur collaboration, une des plus touchantes que l'on connaisse : Jan peignait les paysages, montagnes, rochers avec des cascades et des arbres, lacs tranquilles, Andries les peuplait de bergers et de troupeaux, de muletiers avec leurs équipages tintinnabulants. L'un et l'autre aimaient cette lumière ambrée, chère à Cuyp et à Claude Lorrain, qu'ils connurent à Rome. En 1650, à Venise, Andries, pris de vin, se laissa choir d'une gondole et mourut. Jan, désespéré, revint à Utrecht et demanda, dès lors, à Pœlemburg d'animer ses tableaux, qui représentent, presque tous, des *Paysages italiens*.

Mais là, nous touchons au groupe des artistes qui, au dix-septième siècle, quittèrent la Hollande pour l'Italie, et que, pour cette raison, on appelle les « *italianisants* » ou les « *joyeux déserteurs* ».

Le premier des *italianisants*, par ordre de date, est J.-B. Weenix. Né en 1618, élève de Blœmaert,



Phot. Vizzavona *Coll. Dutuit*

HOBBEMA — PAYSAGE

il épouse la fille de Gilles de Hondekœter, la quitte sous prétexte de voyager quatre mois en Italie, où il resta plusieurs années. Ses tableaux, dont les meilleurs se trouvent à Munich, représentent des ruines avec des troupeaux de moutons ou de chèvres gardés par un pâtre ou une bergère ; la lumière est belle... Il mourut à Utrecht en 1660.

Sur la vie de Berchem, né en 1620, mort en 1683, on a raconté quantité d'anecdotes, touchant l'avarice de sa femme, son travail forcé, sa facilité prodigieuse, son labeur obstiné. Ses ouvrages sont en effet fort nombreux ; le plus souvent ils représentent un *passage du gué*, une *femme sur un âne en conversation avec un personnage*. On peut les diviser en trois manières : 1° sentiment de la patrie hollandaise ; 2° sentiment italien, avec les qualités de la première manière ; 3° manière italienne, par le sentiment décoratif.

Karel du Jardin, né vers 1625, mort à Venise, en 1678, aurait fréquenté, dit-on, l'atelier de Berchem. Ses scènes rustiques, avec des animaux variés de poses et d'allures, ses idylles, ses tableaux de genre, pleins d'humour et d'ironie, comme *le Charlatan*, ne l'ont pas empêché de peindre des portraits et des réunions de Régents. Le dessin est remarquable, mais la couleur un peu sèche et froide.

Son élève Jan Lingelbach, d'origine allemande, voyagea en France, à Rome, en Hollande, et mourut à Amsterdam. Il fut surtout occupé à étoffer les paysages et les vues de villes de ses confrères de petits personnages, mais peignit également des vues italiennes, des marchés, des fontaines qui sont le rendez-vous de ses cavaliers, de ses pâtres et de ses muletiers. Il faut nommer aussi, parmi ces voyageurs passionnés d'Italie, Bartholommeus Breemberg, qui fut un des plus fervents adeptes du paysage classique à la façon de Poussin. En France, où il s'était fixé, où on le connaissait d'après son prénom « Le Bartholomé », il fut recherché des collectionneurs : aussi le Louvre possède-t-il six de ses tableaux.

VII

LE PORTRAIT DES VILLES ET DES ARCHITECTURES

Les peintres hollandais, qui avaient déjà fait le portrait des habitants et de leurs mœurs, de leurs paysages, firent celui de leurs villes, surtout à partir du milieu du XVIIe siècle. C'est à leurs toiles que nous devons de connaître, dans ses moindres détails archéologiques, la Hollande de cette époque. Ainsi, Johannes Beerestraaten, né à Amsterdam en 1622, mort en 1687, passa sa vie à parcourir la Hollande, faisant en quelque sorte

l'inventaire des architectures, dont la *Bourse aux bateliers* reste l'exemple.

Job Berckheyden (1628-1693), lui aussi, se livra à la même enquête, tandis que son frère Gerrit (1638-1698) animait ses compositions. Ils sont, les uns et les autres, parfaitement sûrs d'eux-mêmes et reproduisent avec une étonnante habileté les combinaisons des maîtres à bâtir, dans toute leur complexité de pilastres, de colonnes, de chapiteaux, de coupoles, d'entablements, de toits et de façades. Jan van der Heyden (1637-1712) y apporta plus de



Ph. [illegible] — Coll. Schloss

REMBRANDT — LE PAYSAGE AUX CYGNES

charme, moins de sécheresse; incapable de dessiner lui-même les arbres et les figures, il se faisait aider par Adriaen van de Velde. Enfin, bourgmestre d'Amsterdam, il eut le mérite de doter sa ville d'un éclairage et de pompes à incendie. Et en effet tous ces peintres ont dans leurs tableaux des âmes de bourgmestres. On voit à l'insistance des détails qu'ils sont fiers de leur cité et qu'ils veulent nous en faire les honneurs, sans rien omettre. Avec eux, nous nous promenons sur le Dam, nous entrons à la vieille maison de ville, dans les galeries, nous nous accoudons au parapet des ponts, nous flânons sur la place publique, nous pénétrons même dans un temple protestant

Jacob van der Ulft, Pieter Sacrendam, Dirk van Deelen, Emmanuel de Witte enfin, né vers 1620, établi à Delft, Isaak van Deelen, dont le Louvre possède un *Vestibule de palais*, n'ont pas dit autre chose : ils avaient la maladie de la pierre.

VIII

LE PORTRAIT DE LA MER

Il est bien difficile en Hollande de distinguer les peintres de marine des peintres de paysage ; la terre et l'eau, dans ce pays, se confondent, et le sol lui-même est conquis sur la mer. La mer, d'autre part, a joué un tel rôle dans l'histoire de ce peuple, que presque tous les peintres ont été amenés à un moment à représenter des épisodes de la vie maritime, des portraits d'amiraux, des navires sortant des chantiers, l'animation du port. Et cela n'a pas suffi. Des peintres ont consacré leur vie entière, exclusivement, à traduire ces images familières à leurs contemporains. Ici, comme ailleurs, nous pouvons vérifier que l'art d'un pays semble atteindre son apogée quand il est en correspondance avec les préoccupations de ce pays, quand il en exprime parfaitement les sentiments



Ph. Vizzavona. *Coll. A. Lehmann.*

PAUL POTTER — PAYSAGE AVEC ANIMAUX

universels. Il semble alors que l'artiste soit grandi de l'idéal qui grandit les hommes de son époque, que son œuvre soit vibrante de leurs passions.

Les Van de Velde et les Backhuyzen, voilà les deux noms qui s'imposent à notre mémoire quand nous voulons nous rappeler une image fidèle de la Hollande maritime. On n'a pas encore réussi à préciser les liens de parenté qui unissent les Van de Velde. On suppose que Willem van de Velde, dit «le vieux», fut le fils d'Esaias van de Velde, et on leur rattache Jan van de Velde, le peintre de natures mortes de Harlem. Ce qu'il y a de sûr, c'est que Willem van de Velde, «le vieux», naquit à Leyde, en 1610, que ses parents le destinèrent à la marine, qu'il navigua beaucoup et apprit ainsi à connaître et à dessiner fidèlement les moindres détails des navires. La Compagnie des Indes et l'Amirauté lui demandèrent la reproduction par l'image de tous les bateaux qui sortaient de leurs chantiers. Puis il s'en fut à Londres pour une mission analogue dont l'avaient chargé Charles II et Jacques II, et il mourut, riche, en 1693.

Il eut deux fils. Adriaen, né en 1636, dont il a été question plus haut, élève de Wynantz, se consacra plutôt au paysage. «Willem le jeune», né en 1633, à Amsterdam, apprit son métier de son père et de Simon de Vlieger, s'attacha, lui aussi, aux gloires maritimes de la Hollande, ainsi qu'en témoignent, au musée d'Amsterdam, le *Combat de quatre jours*, la *Prise du Royal Préau*, la *Capture amenée au port*. Puis en 1677, il passa en Angleterre, où il fut nommé peintre du roi, et mourut en 1707 à Greenwich. La science précise du gréement et de l'armature et la transparence des ciels et de l'eau, les valeurs fines et justes, les tons gris nacrés et perlés ont imposé ses tableaux aux collections anglaises et hollandaises. Toutefois, on dirait, d'après ces tableaux, que jamais une tempête ne troubla la Manche ou la mer du Nord.

Au contraire, dans Backhuizen c'est la tempête, la vague qui règne perpétuellement. Né à Emden en 1631, il vint en 1650 à Amsterdam, fut comptable, calligraphe, puis peintre. Notons que beaucoup de peintres en Hollande ont d'abord été calligraphes, de même qu'à Florence beaucoup d'artistes sont sortis des boutiques d'orfèvres. Il étudia chez Hendrick Dubbels et Albert van Everdingen, qui affectionnait les roches, les cascades. Il aimait tellement la tempête qu'il s'exposa plusieurs fois à la mort pour mieux observer l'effet des grosses vagues et des nuages chassés dans le ciel. Il mourut, riche, en 1708 à Amsterdam et il eut beaucoup d'élèves et d'imitateurs : leur



Phot. [illegible] — Coll. Schloss

ALBERT CUYP — PAYSAGE AVEC ANIMAUX

nombre même, l'importance de leur œuvre, la faveur dont ils ont joui, la fortune qu'ils ont presque tous conquise, prouvent à quel point ils correspondaient aux véritables idées de leurs compatriotes et de leur temps.

IX

LE PORTRAIT DES CHOSES

Je pourrais répéter la réflexion que je faisais au début du chapitre précédent. Dans presque tous les tableaux hollandais, on trouve des représentations de nature morte ; de beaux tapis, des meubles, des intérieurs, des fruits sur une assiette ; la matière des vêtements, de toutes choses, est multipliée avec un sentiment juste de leur qualité. Il s'agit ici des tableaux où le portrait des choses a été tenté, abstraction faite de tout être vivant. Remarquons que les premières natures mortes, en Hollande, ont eu leur emploi et leur justification : elles servaient d'enseignes à des auberges, à des marchands de gibier, à des libraires, [illegible], à des naturalistes [illegible] où l'on voit des pots à vin, des venaisons, des lièvres, des aiguières, des fleurs, des insectes et des oiseaux morts. Dans la suite, on en vint à considérer les motifs indépendamment de leur utilité, et on les traita indifféremment dans l'intérieur des maisons, des cabarets, pour des décorations de salles à manger. On a groupé aussi dans ce genre, des artistes qui se trouvaient porter le même nom, en famille et en dynasties. Il y a ainsi la dynastie des De Heem, des Van Huysum, des Hondekœter. David de Heem « le vieux » (1570-1632) fut un des initiateurs du genre. On confond généralement ses œuvres avec celles de ses fils présumés : Jan Davidsz de Heem et David Davidsz de Heem qui furent les pères de David de Heem le jeune, et Jan II de Heem, tous d'ailleurs peintres de fruits, de vaisselles d'or et d'argent, de cristaux et de faïences.

A côté d'eux, il nous faut signaler l'œuvre de Matheus Vithoor, qui peignit des papillons, des grenouilles et des serpents parmi les fruits et les fleurs, et nous arrivons à la dynastie des Van Huysum.

Justin van Huyzum, né en 1659, représente surtout des fleurs et des fruits ; il eut trois fils peintres. L'ainé surtout, Jan acquit une grande réputation en figurant des plantes rares, dont les Hollandais étaient grands amateurs ; la plupart de ses tableaux reproduisent, avec des variantes,



Ph. Vizzavona — *Coll. Schloss.*

A. VAN UTRECHT — NATURE MORTE

un vase de forme antique, dans une niche, et rempli de fleurs. Quand il avait un moment de liberté, il s'évadait dans la campagne et peignait des paysages avec des femmes nues, à la manière de Pœlenburg.

Jacobus, son frère, mourut en 1759 en Angleterre, après y avoir gagné une fortune à l'imiter. Justin, le plus jeune, peintre de batailles, mourut en 1707. Jan van Huysum eut un concurrent sérieux, de son vivant, dans la personne d'une femme, Rachel Ruysch, fille d'un célèbre professeur de Leyde, qui peignit non seulement des fleurs et des fruits, mais des animaux morts, principalement des perdrix.

Jan Weenix, né à Amsterdam, en 1644, fut d'abord l'élève de son père, le peintre de marines, et débuta, lui aussi, dans la peinture des ports de mer. Puis il se spécialisa dans la représentation des animaux morts, de grandeur naturelle, perdrix, faisans, cygnes, paons, exactement imités et généralement placés au pied d'un beau vase, mêlés à des engins de chasse, et se détachant avec l'éclat de leurs plumages sur un fond sombre de bosquets, sur un ciel chargé de nuages.



Ph. Vizzavona — *Coll. Schloss.*

DAVID DE HEEM — NATURE MORTE

Melchior de Hondekœter (1636-1695), lui, fut le peintre de la basse-cour, des cygnes, des paons, des poules et des canards ; la plupart de ses œuvres se trouvent au musée d'Amsterdam, notamment la *Plume flottante*, son chef-d'œuvre.

Willem Klaasz Heda (1594-1680) composa

la plupart de ses tableaux avec une coupe en argent ciselé, une assiette et un citron entamé, sur un fond brun : ainsi de Willem Kalf, qui passa de la salle à manger à la cuisine. Enfin, Jacob de Witt (Amsterdam, 1695-1754), atteignit à la perfection dans la peinture en trompe-l'œil, souvent en grisaille, des objets sculptés en bronze, en bois, des frises, des bas-reliefs en marbre blanc, qui figurent de jolis enfants.

X

LA DÉCADENCE

La peinture hollandaise ne fut grande, on l'a vu, qu'à partir du moment où elle donna pour ainsi dire à la nation conscience d'elle-même en faisant son portrait ; elle perdit son caractère le jour où la Hollande, perdant la mémoire des jours héroïques, en eut un peu honte, où la perruque et les usages de Louis XIV pénétrèrent dans la société d'Amsterdam, avec les modes et le goût français. C'est à ce moment précis que triomphe Gérard de Lairesse, né à Liège, en 1640, mais établi de bonne heure en Hollande. Il répandit ses théories en publiant, en 1712, le *Grand livre du peintre*, qui fut traduit en quatre langues et resta pendant un demi-siècle le manuel des peintres hollandais. Il préconisa les sujets *nobles*. Les titres seuls de ses tableaux sont significatifs et marquent le revirement qui s'était produit dans le goût hollandais. Après tant de kermesses, d'orgies, de galants militaires, il est curieux de voir, par exemple, l'*Institution de l'Eucharistie*, le *Débarquement de Cléopâtre au port de Tarse*, *Hercule entre le vice et la vertu*. Devenu aveugle, à l'âge de cinquante ans, il continua la propagande de ses idées dans des conférences à ses confrères et aux élèves de l'Académie. Il mourut en 1711, laissant deux fils peintres.

Adriaen van der Werff, né en 1659, près de Rotterdam, parut d'abord imiter Eglon van der Neer, son maître, mais quitta vite la nature pour l'idéal de Gérard de Lairesse. Il eut tellement de succès, que le duc de Wolfenbuttel et les autres amateurs de son temps se disputèrent ses tableaux, que l'électeur palatin Jean-Guillaume lui donna le titre de " Chevalier ". Il eut comme collaborateur son frère Pieter, et d'autres élèves comme Philippe van Dyck (1680-1752), dit le *petit van Dyck*. Avec eux nous revenons aux sujets tirés de la Bible, de l'histoire, de la mythologie, aux plaisirs de l'âge d'or et autres thèmes qualifiés de nobles, mais exécutés dans une manière prétentieuse, maniérée, dans une gamme froide, qui a le poli et la teinte de l'ivoire.

Au XVIIIe siècle cependant, il est possible de trouver quelques artistes, en qui semble revivre l'esprit et la verve naturaliste des maîtres de la grande époque. D'abord Troost, né en 1697, fils d'un marchand de vin, marié en 1720, établi à Amsterdam ; à ce moment — l'époque de Rosalba Carriera et de la Tour — suivant le goût du public pour les dessins et les pastels, il acquit la faveur du public par les scènes humoristiques de la *Comédie hollandaise*. Ces petits tableaux, pleins d'esprit, qu'on voit au musée de la Haye, lui valurent le surnom de Hogarth Hollandais.

Enfin, Dirck Langendyck (1748-1805), représenta, dans de petites compositions, les épisodes de l'invasion française aux Pays-Bas, et de l'établissement de la République batave.

Pendant le XIXe siècle, et de nos jours enfin, on assiste, en Hollande, au retour à la tradition du sol, à l'observation patiente des mœurs du pays. L'exemple de Maris, de Mesdag, de Mauve, d'Israëls et de tant d'autres n'est pas perdu. La route d'émeraude, que décrivait magnifiquement Demolder, conduira sans doute encore la jeune école hollandaise aux plus belles destinées.

LÉANDRE VAILLAT.



FRANS VAN MIERIS — LA MARCHANDE DE TAPIS



FELICE CARLANDI — FILLETTE

La Xe Exposition Internationale de Venise

Les expositions de Venise sont toujours des manifestations trop importantes et trop captivantes de l'activité artistique internationale, elles ont, dans le monde artistique européen, un trop grand retentissement, pour qu'une revue comme *l'Art et les Artistes* ne tienne pas à honneur de leur consacrer la place qu'elles méritent. Ce que *l'Art et les Artistes* ont fait pour la VIIIe Exposition organisée par la Municipalité de la ville des Doges, ils le feront donc pour la Xe qui s'est ouverte le 25 avril dernier, date de la fête de Saint-Marc, c'est-à-dire le jour même que fut inauguré le nouveau Campanile, de nouveau debout maintenant dans la lumière du ciel vénitien, après les neuf années durant lesquelles tous les amants de la Reine de l'Adriatique pleurèrent sa disparition.

D'ailleurs, l'Exposition actuelle ne le cède en rien à celles qui l'ont précédée. Tant par le nombre et la qualité des œuvres qu'elle renferme que par la façon dont elles sont présentées, elle s'impose à l'attention. Et puis, le décor même qui l'entoure, le charme de ces délicieux jardins que relie au quai des Esclassons le chemin d'eau miroitante sur lequel se joue sans cesse la fête des reflets, l'exquise surprise que cause l'impression fraîche et verte des beaux arbres, au milieu desquels elle dresse ses palais et ses pavillons, parmi les fleurs et la foule élégante qui, du matin au soir, s'y presse, tout ne concourt-il pas à faire de cette Exposition, comme des autres, un des agréments de Venise ?

Tant de splendeurs pittoresques et artistiques, qu'offre à la contemplation la Cité féerique, ne devraient-elles point, semble-t-il, nuire à une Exposition d'art moderne ? N'est-il pas étonnant, prodigieux, qu'il n'en soit rien ! Tout au contraire. A quoi cela tient-il ? Au prestige même... peut-être, de tout ce qui touche à Venise, de tout ce qui émane d'elle. Jamais, en tout cas, en ce qui me concerne, je ne me suis senti aussi bien ailleurs qu'ici, préparé à me trouver en contact avec des productions de l'art contemporain, ni mieux disposé à les goûter.

. . .

C'est à un jeune artiste, M. Pieretto Bianco, succédant ici à M. Aristide Sartorio, qu'a été confiée, cette fois, la tâche de décorer les murailles



AUGUSTO SEZANNE — L'HEURE DE LA MESSE

du grand salon d'honneur ; et je me hâte de dire qu'il s'en est acquitté avec éclat. Sous le titre, *le Réveil de Venise*, « j'ai voulu représenter et exalter, dit-il, le renouvellement de l'activité de la ville des Doges, soit qu'elle s'attache à restaurer ses vieux édifices, soit qu'elle se consacre aux travaux fébriles de la vie moderne. Animé de cette intention, j'ai donc divisé ma composition décorative en quatre panneaux principaux : *les Fondateurs modernes, les Constructeurs, l'Arsenal, le Port.* » *Les Fondateurs modernes*, ce sont les ouvriers qui travaillent à consolider, ou plutôt à refaire, à l'angle de l'église Saint-Marc, les fondations de la glorieuse basilique : épisode de la lutte que, depuis que Venise existe, les vénitiens poursuivent pour que Venise continue d'exister. *Les Constructeurs*, ce sont les ouvriers qui rebâtissent le Campanile. Voici, ensuite, dans *l'Arsenal*, la construction d'un cuirassé, et dans *le Port*, le déchargement des navires qui, des terres lointaines, apportent à Venise les richesses du monde. Enfin, en d'autres panneaux de moins grandes dimensions, M. Bianco a figuré le travail des dragues, des machines à enfoncer les pilotis, des grues. Un peuple de figures à demi-nues grouille, s'agite là, accomplissant, au milieu des échafaudages, parmi les jets de vapeur des machines, les gestes harmonieux, sagement, économiquement rythmés du labeur anonyme et collectif. Mais nulle impression de tristesse ne se dégage de ce spectacle. C'est qu'autour de ces torses, de ces cous, de ces bras aux muscles tendus par l'effort, autour de ces enchevêtrements de pièces de bois, sur les flancs d'acier des hauts navires, contre les cylindres, sonores sous les coups de marteau, des chaudières, autour de tous ces accessoires, de tous ces outils, dans tout ce décor compliqué du travail moderne, vibre la lumière fleurie, toujours joyeuse du soleil méridional, resplendit la fête éternelle du ciel vénitien. Il y a ici, partout répandue, une joie de vivre. Au point de vue technique, peut-être pourrait-on reprocher à M. Bianco de manquer de force de caractérisation, c'est-à-dire de force de dessin. Les gestes de ses personnages, certes, sont justes et bien observés : on leur voudrait encore plus d'accent et de fermeté.

C'est l'usage, on le sait, du Comité de l'Exposition de Venise, de réserver volontiers à tout artiste de valeur une salle entière, où il expose librement, sous sa seule responsabilité, celles de ses œuvres qu'il juge les plus caractéristiques, les plus propres à donner de lui au public l'impression la plus complète. A l'exception, cette année, de quatre salles internationales et d'une salle réservée aux artistes de la « Wiener Künstler Genossenschaft », presque toutes les salles du Palais des Giardini sont consacrées à des expositions individuelles, dont deux rétrospectives, et toutes à des artistes italiens. Il se peut, par suite, que de l'ensemble naisse pour le grand puplic international qui, d'avril à octobre, visitera cette exposition, ou plutôt cette partie de l'exposition, une impression



AUGUSTO SEZANNE — L'ANGE DU CAMPANILE, LE 14 JUIN 1902

de monotonie; quand un artiste est grand, riche d'imagination, divers, fécond en inventions, voir rassemblées dans la même salle une cinquantaine de ses œuvres est une joie véritable ; mais combien d'autres de qui l'on se contenterait de rencontrer deux ou trois toiles ! Le problème est, d'autre part, difficile à résoudre. Maintenant que la Belgique, la Suède, l'Allemagne, l'Angleterre, la Hongrie, la France possèdent dans les jardins de Venise leurs pavillons, il devient difficile au Comité de l'Exposition, de réserver dans son propre palais des salles entières aux artistes de ces diverses nationalités et il semble tout naturel, les choses étant ainsi, que le palais central n'abrite plus que les artistes italiens. Rien de plus légitime, d'ailleurs.

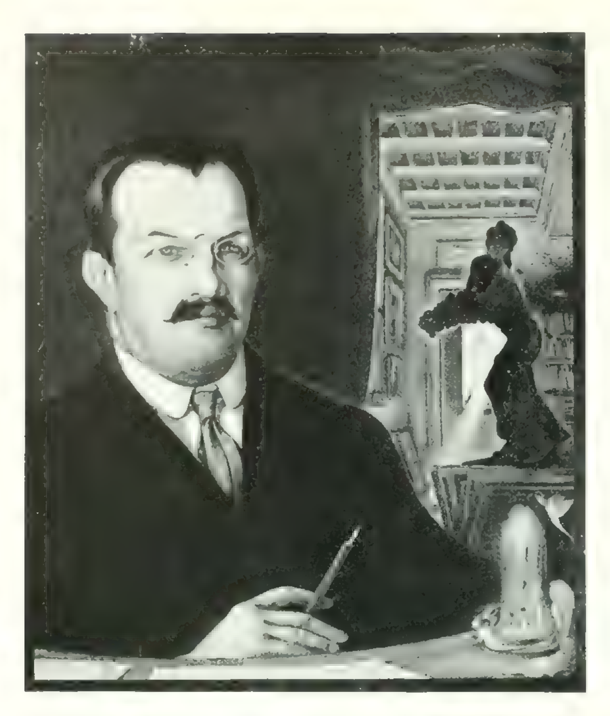
Mais, il faut l'avouer : bien que l'exposition de Venise n'ait lieu que tous les deux ans, il paraît malaisé à quiconque connaît le mouvement artistique italien moderne, de trouver, même tous les deux ans, un assez grand nombre d'œuvres de belle qualité pour remplir les quarante salles du palais central. Je dis de belle qualité et j'y insiste. Car, ce qui a fait le succès des expositions de Venise depuis 1895, ça a été, il n'y a pas à se le dissimuler, la sévérité qui a présidé à la sélection des œuvres, soit étrangères, soit italiennes, dont elles étaient composées. Or, voici que, du fait même de la construction de pavillons étrangers qui échappent au contrôle du Comité-Directeur de l'exposition, cette sévérité se trouve forcée d'abdiquer en même temps que l'unité de vues qui la guidait, qui en était la raison d'être.

Je sais bien, certes, que nombreuses sont encore les nations qui, ne possédant point de pavillon, continueront d'être conviés par le Comité à exposer dans le grand Palais ; mais les artistes italiens, à qui la place a été faite cette année si large, n'éprouveront-ils pas en 1914 quelque mécontentement de se la voir de nouveau mesurée ? Ce sont là de petites difficultés que le Comité de l'Exposition de Venise, qui en a résolu depuis dix-sept ans de bien plus grandes, résoudra tout à son avantage, n'en doutons point, et à l'avantage des intérêts moraux et matériels desquels il a la garde. Si je me suis permis d'y faire ici allusion, ce n'est que guidé par la très vive et déjà vieille sympathie qui m'attache à une entreprise qui a donné tant et de si magnifiques preuves de sa vitalité et par l'admiration que m'a toujours inspirée et que continue de m'inspirer l'effort généreux des hommes qui en ont assumé depuis ses débuts l'organisation, la réalisation et en ont assuré le triomphal succès. Mais je dois arrêter là ces considérations générales et revenir à l'examen des œuvres exposées.

J'ai dit que les expositions individuelles italiennes étaient très nombreuses cette année : songez qu'il n'y en a pas moins de seize.

Celle de M. Cesare Maggi est loin de manquer d'intérêt. M. Maggi, qui a à peine dépassé la trentaine, est un de ces peintres à qui le génie de Segantini a révélé leur vocation, en les initiant aux beautés neuves, jamais explorées jusqu'alors, de la haute montagne. Il excelle aux effets mélancoliques de neige dans le crépuscule, alors que s'allument les fenêtres des villages, aux visions des solitudes blanches sous la lumière atténuée du jour qui va mourir. J'ai particulièrement goûté, dans cette salle qui lui est consacrée, sa *Nuit de Noël à Courmayeur*, sa *Soirée d'hiver à Saint-Maur*, son *Berger* dans la neige, son *Aube* sur la neige ; mais ses portraits sont loin d'offrir les qualités qui font le charme de ses paysages !

M. Giuseppe Carozzi consacre aussi son talent à fixer les aspects de la montagne, de préférence ses aspects tragiques et grandioses. Une impression d'une indicible tristesse, d'une tristesse âpre et farouche, se dégage de telles de ses toiles, comme le *Furggengrat*, l'*Enchanteur* (c'est le Cervin qu'il nomme ainsi), *Ouragan sur le Furggengrat*, *Soir d'automne*, le *Breithorn au matin*, et cette page si



A. MARTINI

PORTRAIT DU CRITIQUE D'ART VITTORIO PICA

poétique qu'il intitule *Fonte purissima*. où l'on aperçoit à travers le voile de brume de la nuit prochaine, dans un vallon clos, des moutons qui, sous l'œil toujours vigilant du berger, s'abreuvent à une fontaine. Tout cela est prenant de simplicité sans apprêt, de forte vérité, de grandeur saine.

Que l'art d'un Previati est différent! L'imagination domine chez lui : il appartient à la famille des peintres idéalistes de la fin du XIXe siècle qui ont cherché dans le jardin aux fleurs éternellement brillantes des mythologies et des légendes, un refuge contre les réalités — tenues par eux pour vulgaires — de la vie moderne. Gaetano Previati est un visionnaire : qu'il évoque les gloires des *Marines antiques*, en faisant s'envoler sur la mer bleue, parmi l'or des couchants, les *Galères Pisanes*, le *Bucentaure*, les *Caravelles Gènoises* ou la poésie du *Matin* et du *Soir* à travers les lauriers roses et les citronniers, ou les beautés des *Quatre-Saisons dans la vallée du Pô*, ou le charme des *Chrysanthèmes*, des *Géraniums*, des *Marguerites*, des *Lys du Japon* ou des roses, dans le délicieux *Tryptique des Roses*, Gaetano Previati reste un visionnaire. Il vit dans un monde de rêve, il habite une terre de féerie et de songe ; comme aux yeux d'un Watts, avec le talent de qui son talent a de nombreuses analogies, les seules réalités existantes, que dis-je, dont l'existence soit certaine, démontrée, ce sont à ses yeux, celles que sa fantaisie crée de toutes pièces et où ne se retrouvent et ne se perçoivent du monde extérieur que les apparences mystérieuses de l'idéal.

La passion du rêve, un autre artiste italien d'aujourd'hui en est possédé : M. Augusto Sézanne, mais elle lui a inspiré des œuvres d'un caractère tout différent de celui auquel celles de M. Previati doivent de nous attirer et de nous charmer. M. Sézanne expose ici une série de dix-huit aquarelles où il a fixé, de la plus délicate et de la plus brillante manière, avec tous les raffinements et toutes les subtilités d'un pinceau ivre de poésie, des *Visions* qui lui ont été révélées, j'emploie à dessein ce mot, par l'histoire, la légende de la basilique de Saint-Marc, de la *Basilique d'Or*, comme il l'appelle lui-même, en vrai poète qu'il est. « Basilique de Saint-Marc, basilique d'or, toi la plus belle entre toutes les églises de la chrétienté, toi qui as connu à travers dix siècles les diverses fortunes du temps, des générations, de l'Art, des triomphes et des aventures de Venise et de la civilisation, tu restes à jamais le temple enchanté des élévations mystiques et la plus glorieuse symphonie des colorations de la lumière. » C'est dans cet état d'enthousiasme que M. Sézanne, en archéologue clairvoyant, en artiste à la sensibilité toujours en éveil, a passé des jours, des semaines, des mois à explorer, à étudier la vieille église, à scruter son passé, à interroger son âme. Il a vécu dans la lumière d'or des mosaïques, parmi les apôtres et les prophètes, les saints et les martyrs, les rois, les reines, les vierges, les anges, il a monté sur les toits de plomb, il s'est promené autour des coupoles et par les petites fenêtres qui y sont creusées, il a plongé ses regards éblouis et amoureux dans l'abîme doré, tout chatoyant de pierres précieuses, de la sublime basilique. Le délicieux album que l'on ferait, en joignant ces images colorées !

Mais autant le talent de M. Sézanne est, malgré sa richesse, intérieur et chargé de méditation, autant le talent de M. Ettore Tito est extérieur. Lui aussi, c'est la gloire de Venise qu'il célèbre dans son plafond qui orna le pavillon de Venise à l'exposition de Rome, l'an dernier : l'*Italie héritière et gardienne des trésors maritimes de Venise* : mais il le fait à la manière des décorateurs du XVIIIe siècle, c'est-à-dire avec plus de verve que de conviction, plus de brio que de profondeur. L'exposition de M. Tito est, d'ailleurs, très variée, autant que son puissant et souple talent. Il y a là, de lui, des marines charmantes, des scènes au bord de la lagune d'une rare délicatesse d'atmosphère et tout empreintes du sentiment le plus exquis de la poésie de la nature et du ciel vénitiens ; il y a un grand panneau décoratif, de sujet mythologique, débordant de mouvement et de vie ; il y a et



BEPPE CIARDI — LES SALTIMBANQUES

c'est vraiment une des œuvres les meilleures de toute cette exposition — un portrait de la *Princesse Hélène Borghèse* qui, dans sa gamme de bleus argentés et de blancs bleutés, est une page exquise, d'une délicatesse infinie, où l'artiste brillant qu'est Ettore Tito fait preuve d'une rare subtilité de pénétration psychologique. Je n'ai jamais rien vu, signé de sa main, qui vaille cette effigie d'une si haute distinction, d'un charme si pénétrant.

M. Lino Selvatico, lui, est uniquement portraitiste, mais d'une autre façon. Il recherche des effets plus violents, plus tranchés ; il me donne l'impression de chercher beaucoup plus à imposer de son talent, de sa virtuosité, une vision flatteuse et qui étonne, qu'à traduire dans ses effigies la personnalité de ses modèles. Il me paraît, autant que j'en puis juger, se contenter trop facilement d'avoir réussi à fixer leurs traits extérieurs, l'essentiel de ce qui les caractérise physiquement. Ceci dit, il serait injuste de ne pas reconnaître les dons exceptionnels que possède M. Lino Selvatico et les mérites de certains de ses portraits, notamment, à mon goût, ceux de *Mme A. C...*, de *Mlle Lina Mono*, de *Mlle Bice Selvatico*, empreint d'une grâce toute particulière et très moderne, et de la *Danseuse Rita Sacchetto* qui pourrait faire penser à un Sargent un peu brutal, et cette charmante *Figure en gris*, dont la séduction reste incontestable.

Bien qu'il y ait toujours, pour un critique étranger, bien des inconvénients à se prononcer de façon catégorique sur des artistes dont il ne connaît pas et ne peux pas connaître à fond l'œuvre, les efforts passés, je n'hésiterai pas à confesser combien m'ont peu intéressé les expositions individuelles de MM. Giacomo Grosso, Filippo Carcano, Alessandro Milesi et Vincenzo de Stefani. Par ses grandes compositions comme la *Cellule des Folles* et les *Trois Marie*, M. Grosso se rattache à cette école académique qui a produit dans tous les pays tant de ces vastes toiles à sujets historiques ou religieux, mythologiques ou patriotiques, dont regorgent, hélas ! tous les musées d'art moderne de toutes les grandes villes d'Europe. A ces deux œuvres dénuées de vie et de vérité, et de beauté, je préfère infiniment certains paysages du même



GIUSEPPE CAROZZI — L'ENCHANTEUR : LE CERVIN

artiste et tels de ses portraits comme celui de son père et celui, en toilette rose, de sa fille.

L'exposition individuelle de M. Carcano ne m'a pas exalté davantage. Il paraît que M. Carcano a joué un rôle important dans la renaissance artistique de l'Italie durant la seconde moité du dernier siècle ; je ne m'en serais point douté à voir les paysages exposés ici, encore qu'en quelques-uns d'entre eux se fasse jour un sentiment profond et tendre de la nature, une vision quelquefois émue des spectacles de la terre et du ciel. Je me souviens, cependant, d'avoir vu, à l'Exposition de Venise, en 1910, un paysage de montagne, le *Glacier de Cambrena*, qui m'avait laissé une tout autre impression, plus forte, plus saisissante ; je n'ai rien éprouvé de semblable cette fois.

De même, les expositions de MM. Alessandro Milesi et Vincenzo de Stefani m'ont laissé indifférent. Le talent de ces deux artistes, très différents d'ailleurs l'un de l'autre, m'a paru estimable et c'est tout, et quand j'aurai cité, du premier, une étude énergique d'après le grand poète Carducci, que l'on sent pleine de vie et de vérité, et du second, une fort jolie, très fraîche impression, la *Jeune Fille au Soleil*, d'une paysanne à contre-jour dans le cadre d'une porte ouverte sur un lumineux jardin et quelques paysages finement observés et peints, je crois bien que je ne trouverai plus rien à dire des impressions qu'ils m'ont données.

La personnalité de M. Felice Carena m'a paru, en revanche, fort intéressante. Elle est celle d'un artiste à l'imagination ardente, passionnée, qu'aucune audace n'effraie ; un peu brutal peut-être, un peu trop épris peut-être d'étrangeté, mais qui, s'il parvient à se discipliner, ne peut manquer, à mon avis, de produire de belles œuvres. Romantique de tempérament, il affectionne les oppositions violentes, intenses, de forme et de couleur en même temps qu'on le sent attiré puissamment par l'attrait du mystère des êtres et des choses. M. A. Ferrero, au cours de la notice qu'il consacre à M. Carena dans le catalogue, parle de l'admiration enthousiaste que professe cet artiste pour Bistolfi et pour Carrière, pour Bœcklin et pour Zuloaga ; il dit aussi, et fort justement, quelles sont les dominantes de son talent : le sens psychologique profond et contenu avec lequel il interprète la maternité et l'enfance, l'espèce de tendresse humaine répandue jusque dans celles de ses toiles où il s'éloigne le plus de la réalité, le respect et le culte de la tradition en même temps que les tendances les plus modernes. Cela est exact. Tels nus, tels groupements de mères et d'enfants, telles figures comme apparues à travers la brume d'un



ANTONIO MANCINI — PORTRAIT

lavandières qui battent leur linge en caquettant, le passage des dévotes qui rentrent de l'office à la nuit tombante et il en a traduit le mouvement et le charme avec le sens le plus vif de la réalité.

M. Beppe Ciardi, lui, encore qu'il ne dédaigne point de peindre certains coins, certains effets d'atmosphère de la cité des Doges toujours riche en motifs imprévus et neufs pour qui sait les découvrir, les ressentir, les traduire, est surtout un paysagiste de pleine nature. Si charmantes que soient des toiles comme celles où il a représenté, en taches joliment harmonisées, des *Saltimbanques* sur une petite place de Venise ou le beau décor que domine, se détachant contre le soleil couchant, l'héroïque statue de Colleone, je leur préfère de beaucoup ces pages exquises, d'une finesse de sensibilité et d'exécution si séduisante, qu'il intitule le *Cheval blanc*, ou l'*Arbre en amour* — un bel arbre en fleurs au printemps, tout blanc parmi les sourires de la jeune lumière — ou la *Charrue*, ou *Soleil après la pluie*, ou la *Coupe des foins* sous un ciel d'orage, ou cette délicieuse impression, pleine de mélancolie, de *Mazzorbo et Torcello*, toutes pages où il a si heureusement fixé la poésie délicate des ciels changeants de la Vénétie. M. Beppe Ciardi est un paysagiste de la bonne race. Au surplus, quoi d'étonnant à cela ? Il est le fils et l'élève de son père, ce Guglielmo Ciardi de qui le songe, qu'à exécutés M. Carena sont des morceaux que seul peut signer un véritable artiste ; mais il serait à souhaiter que l'exécution matérielle, la pâte même de M. Carena perde certaines lourdeurs, devienne plus fluide, plus souple, plus diverse : les leçons d'un Carrière ne peuvent que lui être, à ce point de vue, utiles et bienfaisantes.

La vision de deux paysagistes comme MM. Angelo dall' Oca Bianca et Beppe Ciardi, dont les salles qui leur sont consacrées voisinent ici, est franchement directe. Ni l'un ni l'autre ne cherche à pénétrer, par delà les apparences, le secret des choses. M. dall' Oca Bianca est de Vérone, M. Beppe Ciardi est Vénitien. Le premier paraît s'être jusqu'à présent cantonné dans l'étude du milieu où il est né et où il vit. Il s'attache surtout à peindre les scènes et les types de la rue véronèse, à en saisir et à en fixer le pittoresque, et il y réussit fort agréablement. Par le soleil ou la pluie, par les jours d'été ou les soirs d'hiver, il a observé les aspects mouvemementés ou solitaires de l'admirable ville des Scaliger, *La Place aux herbes*, les jours de marché, les bords de l'Adige, les places qui entourent les vieilles églises, les gestes des



GAETANO PREVIATI — LES ROSES (FRAGMENT)



A. DALL'OCA BIANCA — LA PLACE AUX HERBES, A VÉRONE

Musée moderne de Rome possède un chef-d'œuvre, *Messidor* ; il est le frère ce cette précieuse artiste. Mlle Emma Ciardi, qui se plaît à ses évocations de fêtes, d'assemblées galantes, dans des paysages du XVIIIe siècle, parmi les jardins en terrasse aux arbres taillés, aux fontaines jaillissantes, où ses rares dons de coloriste se font jour avec tant de délicatesse et aussi tant de verve gracieuse.

Deux salles enfin sont consacrées aux expositions rétrospectives de deux peintres très différents l'un de l'autre à tous les égards, Tranquillo Cremona et Vittorio Avondo. Tranquillo Cremona est mort en 1878, à l'âge de quarante ans, c'est-à-dire dans la pleine force de son talent ; il était né à Pavie où il fit ses premières études, puis avait travaillé à Venise dans l'intimité des grands maîtres du passé. « La vie, l'air, le mouvement, le sentiment » dit l'excellent critique Ugo Ojetti, voilà quelle fut la passion de Cremona. Les questions de technique le préoccupaient beaucoup, plus encore peut-être le souci de l'expression vivante et mouvante et sans cesse changeante des sentiments, des idées, sur les visages. Il chercha donc à se créer des moyens de s'exprimer qui lui fussent propres. L'aquarelle le séduisit : il la pratiqua beaucoup, avec le sens le plus exquis et le plus profond des ressources de ce métier injustement dédaigné aujourd'hui, et considéré comme inférieur par tant de peintres. Les aquarelles de Tranquillo Cremona sont de vrais petits chefs-d'œuvres.

En pleine possession de cette technique, il essaya d'en transporter dans la peinture à l'huile les procédés et de les y adapter. Eut-il raison ? Eut-il tort ? Je ne sais, mais je sais qu'une étrange impression se dégage de ses peintures, qui provient sans doute du parti pris adopté par lui de ne jamais accentuer un contour, de ne jamais délimiter une forme, de la laisser flotter au contraire dans une sorte de zone neutre, de bain d'atmosphère mouvante. Cela est très particulier. Quoi qu'il en soit, on ne peut s'empêcher d'admirer la conscience, l'originalité d'un tel artiste. Il était doué d'une sensibilité frémissante qui s'exprime pleinement dans ses portraits, dont il est incontestable que



GERALD MOIRA — LONDRES



ENRICO LIONNE — LES EGARÉS

certains occuperont dignement une place dans les musées de l'avenir.

La personnalité de Vittorio Avondo (1836-1910), est moins frappante. Il apparaît comme un disciple de l'école de Barbizon, correct et consciencieux, doux et un peu froid. Les meilleures œuvres sorties de son pinceau sont celles que lui a inspirées la campagne romaine.

Avant achevé notre promenade à travers les expositions individuelles, il nous reste maintenant, avant de visiter les pavillons étrangers, à explorer les salles du Palais central des Giardini où se trouvent réunies les œuvres de divers artistes italiens et de quelques artistes étrangers et la section de sculpture éparse ici et là, à l'exception des œuvres de Pietro Canonica qui occupent une salle entière.

Nous rendrons tout d'abord hommage à l'étrange, mystérieux et très grand artiste qui a nom Marius de Maria et signe parfois ses exquises petites toiles du pseudonyme de Marius Pictor. Né à Bologne en 1853, Marius de Maria est une des individualités les plus séduisantes de la peinture italienne moderne «Un poète de la couleur», ainsi l'appelle M. Diego Angeli. Un poète, tout court, serait peut-être encore plus exact. J'ai dit, ici même, en 1909, à propos de la huitième exposition de Venise, où il exposait trente-quatre œuvres de sa main, la délicieuse surprise, l'exquis émerveillement que m'avait donné la révélation de son extraordinaire talent, minutieux et scrupuleux, profondément réaliste et idéaliste à la fois, singulièrement évocateur. Au catalogue de l'exposition actuelle, M. de Maria n'occupe que neuf lignes : je veux dire qu'il n'expose ici, cette année, que neuf tableaux. Que n'ai-je la place de les étudier tous en détail ! Que n'ai-je la place d'analyser ces petits chefs-d'œuvre qu'il intitule : *Venise en 1848 : Peste, Guerre, Famine* (*tryptique*). *Lune haute au bourg de Cadore. Sous la lune* (*motif ombrien*). *l'Après-midi d'un faune. Dans le bois* (*l'Epine au pied*). *Ma fenêtre à Blumenthal* et *les Crucifiés de l'oasis de Tripoli* (*effet de nuit*), — ce dernier tableau, le moins réussi de tous, infiniment moins parfait d'exécution que les autres et plus superficiel. Mais ici et là, quel amour du détail finement observé, quel sens de la poésie des choses, quelle puissance d'évocation, quel art, suprême vraiment, d'inscrire, en si peu de place, de grands mouvements dramatiques, d'enfermer des moments d'histoire, de vie, de passion, de rêve ! Que j'aimerais voir M. Marius de Maria se décider à envoyer un jour à Paris, au Salon d'Automne, par exemple, une collection de ses œuvres ! Je ne puis croire que le plus brillant accueil ne lui serait pas réservé et qu'on ne rendrait pas justice à son talent exceptionnel.

L'art italien contemporain n'est, d'ailleurs, en général, pas assez connu chez nous ; il mériterait de l'être. Des artistes comme M. Plinio Nomellini, de qui les deux tableaux qui le représentent : *Midi* et *l'Automne à Versailles*, sont pleins de lumière et de fraîcheur, de mouvement et de vie, avec leurs recherches d'atmosphère ensoleillée où les figures baignent et s'animent, comme M. Enrico Lionne qui, dans ses études populaires de la vie romaine, les *Egarés* et un *Dimanche dans la campagne romaine* se montre observateur au regard perçant et peintre vibrant des effets de plein air — et je connais de lui bien d'autres œuvres où s'affirme un talent généreux, subtil et hardi — des artistes comme M. Pietro Chiesa en qui tant de tendresse émue s'allie à un sentiment si vif de la beauté des colorations claires dans la lumière diffuse des longues journées estivales, témoin cette exquise page qu'il intitule *l'Annonciation* et cette autre, *Dans le jardin* ; comme M. Arturo Noci qui expose ici un charmant *Portrait de fillette* et de qui je sais bien des portraits finement élégants et vivants; comme M. Felice Casorati qui unit à un goût curieux du symbolisme une conception si particulière de la modernité et nous donne dans ses deux tableaux de cette année, *Fillette* et *Jeunes filles*, la preuve d'un talent juvénile déjà mûri par l'étude sérieuse et patiente ; des artistes comme ceux que je viens de citer n'ont, en effet, rien de commun avec l'idée que l'on se fait chez nous de la peinture italienne d'aujourd'hui que l'on se plaît encore, bien à tort, à imaginer gesticulante et



TRANQUILLO CREMONA

PORTRAIT

violente, exclusivement extérieure et démonstrative. Et je persiste à penser qu'une exposition d'artistes italiens modernes serait en France une vraie révélation, qui rassemblerait, outre des œuvres des peintres dont je viens de parler, certaines de celles qu'il me reste a énumérer, n'ayant pas la liberté de faire plus : le *lac d'Albano* et les *Oliviers*, de M. Carlandi ; la *Médisance*, tryptique à la tempera, de M. Zancolli, où se révèlent un sens de l'humour très pittoresque et des dons de vrai peintre ; le très délicat *Portrait de jeune fille* dans une fine harmonie de bruns et de roses, de M. Trentini ; la *Divagation* de M. Galante ; les tendres et subtiles fantaisies féminines, bien qu'un peu molles, de M. Protti ; les paysages très véridiques de haute montagne de M. Falchetti, et ceux d'une si jolie fantaisie, un peu japonaise, mais tout vibrants de lumière et de poésie, de M. Discovolo, qui est en même temps un mariniste expert à fixer les beautés et les charmes de la mer divine ; les puissantes marines, violentes, tragiques, somptueuses de M. Sacheri, dont quelques-unes sont parmi les meilleures productions d'un genre aujourd'hui tombé dans un regrettable discrédit ; et *l'Ame des Pierres* du grand rêveur qu'est M. Mentessi. Et si l'on y ajoutait encore la *Nuit d'été sur la lagune*, de M. Chitarin, la *Villa*



PLINIO NOMELLINI

L'AUTOMNE A VERSAILLES



PIETRO CANONICA — L'ABIME

abandonnée, de M. Bezzi, le *Pays de pêcheurs* sous la pluie, de M. Guglielmo Ciardi et quelques-uns de ces paysages vénitiens auxquels M. Fragiacomo doit sa réputation et quelques-unes de ces études de femmes modernes où M. Caputo se ressouvient sans cesser d'être lui-même, des effets chers à MM. R. Muller et Frieseke, et l'*Etang des Cyprès* de M. Cairati ; sans omettre une ou deux de ces scènes anecdotiques de la vie vénitienne, dont M. Italico Brass s'est fait une spécialité, ni les barques *En partance* de M. Z. Zilla, ni la villa blanche sous les glycines au bord de l'eau parmi les arbres que M. Bortoluzzi intitule *Gris printaniers*, ni le *Matin sur le lac* de M. Sartorelli, ni le *Chant du grillon*, paysage émouvant de M. Tosi, l'on composerait, à n'en pas douter, une exposition du plus haut intérêt et qui modifierait bien des idées toutes faites sur les recherches, les tendances, les ambitions, le talent des peintres de l'Italie contemporaine.

M. Sibillato est, également, un tout jeune artiste, fort digne d'intérêt : le portrait de femme, à la haute allure, d'un modelé si vivant, qu'il intitule la *Dame de la Croix-Rouge* le prouve. J'ai beaucoup aimé aussi les *Chevaux dans la plaine pisane* de M. F. Gioli et le *Jour de soleil sur la neige* dans les Alpes, de M. Olivero et le *Paysage du Soir*, dans un sentiment décoratif, de M. Moggioli.

Voici encore M. Mancini, personnalité déconcertante par l'excès de ses qualités autant que par l'excès de ses défauts, grand peintre, grand coloriste aux mesquines manies d'empâtement, de maçonnerie, qui, pour exalter ses effets, incruste dans les épaisseurs de matière colorée dont il couvre ses toiles des morceaux de clinquant. Voici, enfin, M. Camillo Innocenti, avec une série d'études féminines où les dons précieux de ce très vibrant artiste se manifestent plus sûrs d'eux-mêmes et plus séduisants que jamais. Le *Bâton de rouge*, *En cueillant des fleurs*, *Carnaval*, *En villégiature* sont des choses vraiment exquises où se révèle une compréhension particulière des gestes, des attitudes de la femme moderne, en même temps qu'un goût très sûr de ses élégances caractéristiques.

Je n'aurai garde, non plus d'oublier M. Alberto Martini, le dessinateur au talent précis et scrupuleux, l'illustrateur d'Edgar Poe et de Verlaine, à la culture riche et raffinée, et qui est l'une des personnalités les plus originales de l'Ecole italienne. Il applique cette année, à l'art du portrait, ses recherches : sa propre effigie debout, presque de grandeur naturelle, celle de l'éminent écrivain d'art Vittorio Pica et celle du sculpteur, céramiste, verrier, bijoutier, que sais-je encore, Hans Saint-Lerche, toutes trois extraordinairement ressemblantes au physique et au moral, le montrent une fois de plus capable de traiter de façon neuve et personnelle tout ce qui le tente. Et, à propos de M. Saint-Lerche, je me reprocherais de ne pas attirer l'attention de mes lecteurs sur les verreries qu'il expose ici et dont il faut espérer que nous verrons bientôt à Paris quelques spécimens. Ce sont, en effet, des choses d'une rare et étrange beauté que ces coupes, ces vases, ces plateaux, ces vasques exécutés d'après une technique toute nouvelle, ou pour parler plus précisément, renouvelée. Rien de ce que touche M. Saint-Lerche n'est indifférent.

La section de sculpture n'est pas particulièrement brillante à l'exposition de Venise, et quand j'aurai cité le groupe monumental de M. Bistolfi pour le monument de Victor-Emmanuel à Rome, le *Sacrifice*, morceau de belle allure, héroïque en dépit de certaines mollesses et de certaines indécisions dans la forme particulières à M. Bistolfi, quand j'aurai cité le *Christ mort* de M. Trentacoste, œuvre probe, sérieusement réalisée, mais à laquelle il manque je ne sais quoi qui en ferait une grande œuvre, quand j'aurai cité l'*Aube* délicate et grave, d'un si joli sentiment juvénile, de M. Danielli, et le groupe funéraire, la *Consolatrice*, au modelé frémissant, de M. Rubino, et les statuettes de *Bretonnes*, de M. Sortini, et les plaquettes d'animaux, tout à fait délicieuses de



EMILIO MARSILI — AU BAIN

M. Brozzi, il ne me restera plus à parler que de l'exposition individuelle de M. Pietro Canonica.

M. Canonica est incontestablement un statuaire dont la technique peut être tenue pour irréprochable ; il possède un métier accompli. Trop accompli, hélas ! Trop raffiné aussi. Raffiné jusqu'au maniérisme. Trop expressif, surtout. Trop soucieux de modelé sentimental et intellectuel. Certes, on ne saurait nier sans injustice qu'un groupe comme *l'Abîme* ne vaille par des qualités d'émotion concentrée profondes et certaines ou que des bustes comme ceux de la *Duchesse Hélène d'Aoste* et de la *Princesse Doria*, de la *Princesse Marina* et de la *Princesse Elisabeth* de Grèce, de la petite *Princesse Murat* et de la *Comtesse Lutzow* ne soient d'excellents portraits, fouillés aussi intimement que possible. Qu'est-ce donc qui déplaît en eux ? L'accentuation excessive des traits non seulement essentiels, mais de tous les autres, la minutie excessive de l'exécution, la surabondance d'intention qu'y répand le statuaire, les colorations ambrées, la patine aussi dont il frotte le marbre, pour le rendre plus vivant. Cela, pour tout dire, est trop vivant, dans le mauvais sens du terme, cela est empreint d'un fâcheux italianisme.

Enfin, de la salle occupée par la « Wiener Künstler Genossenschaft », il y a peu de chose à dire ; la plupart des tableaux qui y sont accrochés me sont apparus d'intérêt tout à fait secondaire et à l'exception d'une *Dame aux roses* assez agréablement peinte, de M. Krausz, d'un paysage un peu sec, mais pittoresquement détaillé, de M. Kasparides, je n'ai rien trouvé qui vaille d'être signalé. Parmi les morceaux de sculpture, je ne vois non plus à mentionner qu'une *Figure tombale*, d'assez noble allure, de M. Wollek, et deux vitrines de plaquettes contenant des effigies de diverses personnalités, parmi lesquelles celles de l'*Empereur d'Autriche* et du *Prince Kinsky* par M. Placht, et d'un bébé par M. Hofner se sont imposées à mon attention.

Quittons maintenant le Palais central de l'Exposition et visitons

LES PAVILLONS ÉTRANGERS

Celui de la Suède, dont M. Ferdinand Boberg est l'architecte, ne date, comme celui de la France, construit par M. Faust Finzi, directeur des services d'architecture de la municipalité de Venise, que de cette année.

C'est un édifice tout blanc, de formes très simples, très amples, et qui n'offre pour toute ornementation que sa porte principale, encadrée d'une riche bordure décorative et surmontée des armes du Royaume de Suède. L'aménagement, la disposition intérieure se font également remarquer par leur simplicité et leur logique.

Une exposition de Mme Anna Boberg occupe la grande salle du pavillon suédois. Les Parisiens qui la visiteront auront plaisir à y retrouver un assez grand nombre des toiles qui figurèrent chez Durand-Ruel, il y a quelques années, et leur révélèrent la personnalité si savoureuse à tous les points de vue de l'artiste suédoise. Le champ d'expériences de Mme Boberg, ce sont, on le sait, les îles Lofoten ; elle y a, pour ainsi dire, élu domicile, durant quelques mois de l'année tout au moins. Elle vit de la vie des marins et des pêcheurs, au pied des hautes montagnes abruptes qui plongent leurs racines dans les abîmes de la mer grise ; elle aime passionnément ce pays enveloppé de nuées, d'un caractère si rude et si étrange ; elle aime l'atmosphère mystérieuse, le ciel fantastique qui pèse sur cette terre aux solitudes infinies. Rien de plus attrayant, par suite, que son art. Cela est si particulier, si exceptionnel ! Il m'a paru que Mme Boberg, depuis son exposition de Paris, avait acquis plus d'ampleur d'exécution, plus de liberté, de technique, sans perdre aucune de ses qualités de vigueur et d'énergie expressive.

Les trois autres salles du pavillon Suédois sont occupées, deux d'entre elles par une exposition de

lithographies du « Senefelder Club » de Londres, où l'on peut admirer de fort belles planches de MM. Frank Brangwyn, Charles Shannon, Edmond Sullivan, Joseph Pennell, John Copley entre autres; la troisième par une exposition de gravures de MM. Luigi Bonnazzi, Hans Meid et Edgar Chahine, ce dernier, admirablement représenté sous les diverses faces de son talent vigoureux et exquis par une quinzaine d'eaux fortes d'une incomparable saveur et qui lui valent, cette année encore, ici, le grand succès auquel il a droit.

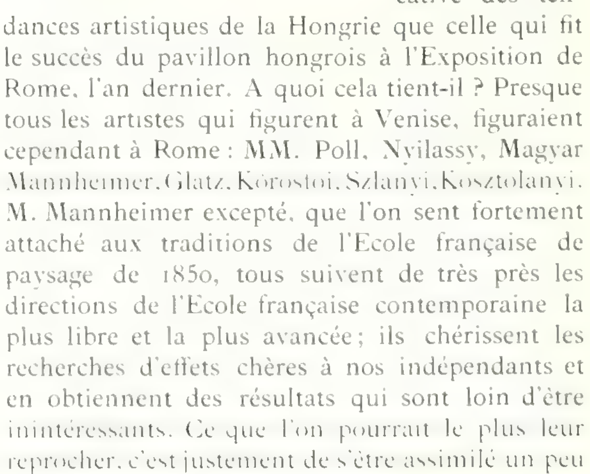
Le Pavilon Belge est voisin du Pavillon Suédois. Sa façade s'est enrichie tout récemment de quatre bas reliefs ornés de figures de M. Isidore de Rudder, et d'une décoration peinte, bleue et blanche, qui lui donne, à mon avis, un aspect viennois dont il n'avait nullement besoin.



BEPPE CIARDI — LE CHEVAL BLANC

Une place d'honneur y a été réservée à M. Fernand Khnopff, de qui l'on peut admirer une décoration pour la Salle des Mariages de la Mairie de Saint-Gilles, et une série de peintures et de dessins à la cire empreints de cette élégance suprême, de ces suprêmes raffinements qui caractérisent la personnalité de ce très original artiste, toujours fidèle à son idéal. Quel contraste entre ces œuvres distantes et hermétiques et celles, toutes vibrantes de réalisme flamand de M. Laermans, douloureux et grimaçant, de M. Camille Lambert épris de l'éclat des couleurs et des formes plantureuses, de M. Opsomer, de M. Leempoëls que préoccupent exclusivement des visions et des transcriptions de vérité directe. Il y a, aussi, de délicieuses natures mortes de l'excellent peintre qu'est M. Georges Morren, un excellent portrait de femme et des études de plein air et des paysages italiens ruisselants de lumière de M. Theo Van Rysselberghe, dont le talent s'assouplit et se clarifie de plus en plus, des fleurs très brillantes de M. J. M. Stevens, une somptueuse nature morte, le *Vase bleu*, de M. Montald, un *Portrait du Peintre F...*, d'une exécution infiniment savoureuse, de M. Auguste Oleffe, un des meilleurs manieurs de pinceau de la jeune école belge, et des eaux fortes, et des lithographies, et des dessins diversement remarquables de MM. Baertsoen, Opsomer, Claus, Danse, Delaunoy. Enfin, à la section de sculpture, autour de quelques morceaux, véritablement admirables, de celui que l'on peut considérer à bon droit comme le plus grand statuaire vivant de Belgique, M. Victor Rousseau, car il possède toutes les qualités d'un maître, se trouvent groupés des bronzes, des plâtres, des marbres de MM. de Rudder, Jean Gaspar, Georges Minne, Marcel et Philippe Wolfers, Paul Dubois, toutes choses qui prouvent la vitalité de la sculpture dans le pays de Constantin Meunier.

La réunion d'œuvres exposées dans leur pavillon national à Venise par les artistes hongrois me paraît moins significative des tendances artistiques de la Hongrie que celle qui fit le succès du pavillon hongrois à l'Exposition de



Rome, l'an dernier. A quoi cela tient-il ? Presque tous les artistes qui figurent à Venise, figuraient cependant à Rome : MM. Poll, Nyilassy, Magyar Mannheimer, Glatz, Körostoi, Szlanyi, Kosztolanyi. M. Mannheimer excepté, que l'on sent fortement attaché aux traditions de l'Ecole française de paysage de 1850, tous suivent de très près les directions de l'Ecole française contemporaine la plus libre et la plus avancée; ils chérissent les recherches d'effets chères à nos indépendants et en obtiennent des résultats qui sont loin d'être inintéressants. Ce que l'on pourrait le plus leur reprocher, c'est justement de s'être assimilé un peu

trop facilement certains procédés, j'allais dire, certaines manières à la mode aujourd'hui qui demain sans doute n'y seront plus. Ils sont montés sur le dernier bateau ; j'ai bien peur qu'il ne les mène pas si loin qu'ils l'espéraient.

Ces remarques restrictives ne signifient nullement que ces jeunes hongrois manquent de talent : les paysages de neige de M. Szlányi, les paysans de M. Nyilassy, les études de plein air de M. Kosztolányi ont de l'éclat, de la vigueur, une belle richesse de coloration.

Une section d'art décoratif contenant des tapisseries d'après les dessins, très caractéristiques d'ailleurs et d'un large sentiment, de M. Aladar Kôrösfoi, des céramiques à reflets métalliques de la maison Zsolnay de Pécs, des batiks, des objets d'art en argent, des étoffes anciennes et des objets usuels populaires, et une section de sculpture où figurent MM. Kisfaludi, Markup, Simay, etc., complètent cet harmonieux ensemble, qui, dans le décor si original du pavillon hongrois, fait honneur à nos amis des bords du Danube.



ARTURO NOCI — PORTRAIT DE FILLETTE

De même que sont groupés autour du Palais central les pavillons de la Suède, de la Belgique, de la Hongrie, sont groupés sur une petite éminence, à quelque distance, parmi les beaux arbres des Giardini, les pavillons de l'Angleterre, de l'Allemagne et de la France.

Il ne me paraît point que le mouvement de l'art anglais contemporain se trouve représenté ici de façon caractéristique et complète. Et cependant, il y a là tout près de deux cents œuvres exposées : peintures à l'huile, aquarelles, gravures, sculptures, objets d'art décoratif ; autant d'artistes que d'œuvres. C'est là une mauvaise manière d'organiser une exposition de ce genre ; c'est généralement, hélas ! celle que nous pratiquons aussi chez nous. Un public comme celui qui visite les expositions vénitiennes ne s'en satisfait aucunement. Il lui plairait beaucoup plus de voir rassemblées là cinquante œuvres de quatre artistes différents dont il pourrait ainsi apprécier d'ensemble le talent.

Quoi qu'il en soit, les cadres sont assez nombreux aux murs du pavillon anglais qui mériteraient d'être étudiés avec soin si l'on en avait la place. Je mettrai hors de pair d'abord la vision de *Londres* de M. Gerald Moira, grande toile d'une composition neuve et hardie où l'excellent peintre a si heureusement combiné, chose toujours si périlleuse, les éléments de réalité et les éléments de fantaisie, page empreinte d'un rare sentiment de lyrisme et qui est comme une synthèse éclatante de la formidable capitale assise au bord de son large fleuve que dominent les palais et les églises aux longues façades de marbre, aux dômes et aux tours puissants, parmi les nuances perpétuelles de l'atmosphère toujours voilée de brume. C'est là une conception belle et forte, une évocation de peintre-poète vraiment originale et saisissante.

Le *Repos dans l'atelier* de M. Willian Strang vaut par d'autres qualités ; c'est un excellent morceau de peinture grasse et savoureuse, aux belles



MARIUS DE MARIA — (LA GUERRE, VENISE EN 1848)

coulées. M. George Lambert, lui, est symboliste et sa *Mascarade* ne manque ni d'étrangeté ni d'agrément.

Parmi les portraits, celui d'une femme en toilette verte démodée que M. I. L. Cloag intitule *1860*, s'impose à l'attention ; c'est une forte page de couleur, d'un beau caractère. Celui que M. Wilfrid G. Von Glehn intitule *Azur et or*, d'exécution moins brillante, plus traditionnelle, mérite aussi d'être admiré.

De nombreux paysages, parmi lesquels il faut signaler comme particulièrement intéressants ceux de MM. Adrian Stokes, Wynford Dewhurst, Atkins, Lamorna-Birch, Toft, Charles Holmes, Havley Lever, Rex Vicat Cole, James S. Hill, Sir Ernest Waterloo, Louis Sargent, montrent une fois de plus la vitalité de l'école anglaise de paysage ; et la fantaisie féminime, où l'on voit deux femmes vêtues de robes japonaises, de M. Alfred Wolmark témoigne du goût précieux et rare que gardent les peintres d'Outre-Manche pour les effets de coloration et de compositions riches et raffinés.

A la section des aquarelles et des gravures, des choses remarquables de MM. Lee Hankey, Nelson Dawson, Alma Tadema, Cayley Robinson, Robert Allan, Frank Brangwyn, Moffat Lindner, Alfred Hartley ; à la section de sculpture, des morceaux significatifs de MM. Alfred Drury, Pomeroy, John Tweed ; enfin, des vitrines de céramiques aux riches couleurs de M. Alfred Powel et des artistes de la Pilkington Tile and Pottery Cy, ainsi que des bijoux de M. Harold Stabler, achèvent de donner au pavillon de l'Angleterre son caractère.

Le pavillon allemand ne comprend que quatre expositions individuelles : celles de MM. Fritz Erler, Ludwig Dettmann, Hans von Bartels et Adolf Hengeler, toutes quatre également caractéristiques des tendances de l'art germanique d'aujourd'hui.

Les décorations de M. Erler, *Scènes romantiques* et l'*Été* et l'*Hiver* qui figuraient dans le salon d'honneur de l'exposition des artistes munichois, il y a deux ans, au Salon d'Automne, offrent le plus vif intérêt, tant par leur composition que par leur couleur. Elles témoignent d'un talent fantaisiste dont l'imagination se révèle aiguë et qui excelle également à donner à ses effigies une allure très moderne.



PIETRO CHIESA — L'ANNONCIATION

M. Ludwig Dettmann est, au contraire, un réaliste, mais un réaliste que passionne le mystère caché sous les apparences des choses et qui n'hésite point à combiner le véridique et le fantastique. *Le Semeur*, *La Cène*, *Tombes fleuries*, *Rayon de soleil dans l'étable*, débordent d'une émotion recueillie et grave à laquelle il me semble difficile, pour ne pas dire impossible, de demeurer indifférent; mais la page la plus curieuse, celle qui résume le mieux, à mes yeux, l'art de M. Dettmann, c'est la toile qu'il a intitulée : *Demain c'est jour de fête*. En pleins champs, au crépuscule, sous un ciel de grands nuages balayés par le vent, un homme et une femme sonnent les cloches suspendues à une charpente de bois ; un troupeau traverse la campagne, un faucheur achève sa tâche ; c'est tout, et cela est étrangement impressionnant.

L'art de M. Adolf Hengeler fait songer à celui de Bœcklin et de Hans Thoma, tant par le choix de ses sujets que par la façon dont il les traite. On lui devine une sensibilité poétique extrêmement raffinée et complexe ; ses figures dans des paysages, ces paysages eux-mêmes minutieusement détaillés, les effets contrastés qu'il affectionne, tout concourt

EMMA CIARDI — SOIR TRIOMPHAL

à accuser une personnalité un peu bizarre, très artiste, sans doute, très curieuse. Son *Printemps*, sa *Jeune fille au balcon*, son *Paysage bleu*, son *Semeur* témoignent d'un incontestable talent.

M. Hans von Bartels est le peintre de la Hollande : marines, types de pêcheurs, types de femmes, fleurs, toutes les œuvres qu'il expose ici sont consacrées à célébrer la beauté, la poésie de cette humanité et de cette nature. Avouerai-je que, malgré toutes les qualités dont il fait montre dans ses marines et ses scènes de la vie journalière des humbles, c'est à ses peintures de fleurs que vont mes préférences : il s'y révèle grand coloriste.

Il ne me reste plus à parler, pour finir, que du pavillon français. Il contient quatre salles, dont la plus grande a été réservée à M. Lucien Simon, les autres à MM. Jacques-Emile Blanche, René Ménard et Gaston La Touche. Félicitons sans réserves le Comité de l'Exposition de Venise de son choix, félicitons nos compatriotes du grand, très grand succès qu'ils remportent aux Giardini, M. Lucien Simon notamment.

Son talent si divers, si souple et si ferme à la fois, l'ampleur et la sureté de sa technique, la justesse de son observation, ont suscité l'enthousiasme de tous les artistes italiens et du grand public, soit italien, soit cosmopolite, de l'exposition vénitienne. Il est vrai de dire qu'il se trouve ici magnifiquement représenté : une suite de portraits, parmi lesquels celui, qui est vraiment une œuvre



ETTORE TITO
L'ITALIE HÉRITIÈRE ET GARDIENNE DES TRÉSORS MARITIMES DE VENISE



ALESSANDRO MILESI — LES MARIÉS

admirable, de sa mère, et celui de M. J.-E. Blanche, une suite de scènes bretonnes, dont la *Procession*, une suite de scènes italiennes dont l'*Office divin à Assise* et le *Vendredi-Saint à Assise*, des paysages à figures de Bretagne et d'Italie, quelques études, un *Nu* superbe. Cela est très beau, cela s'impose avec autorité, d'une façon définitive.

La salle réservée à M. Blanche est éblouissante. Sur des murs noirs que couronne une frise peinte, composée de natures mortes d'Extrême-Orient, étoffes brodées, paravents de laque, bronzes et cloisonnés, entre lesquels, comme dans des loges, apparaissent des figures de femmes vêtues de robes chinoises, sur ce fond obscur et somptueux, M. Blanche a accroché un assez grand nombre de portraits : ceux de *Charles Conder*, de *Thomas Hardy*, de *Charles Ricketts* et *Charles Shannon* et de *M. Bergson*, des études d'après *Nijinsky* et une



LA SALLE LUCIEN SIMON (PAVILLON FRANÇAIS)

série de ces étonnantes études qu'il a faites à Londres durant les fêtes du couronnement de George V, et des natures mortes. De sorte que M. Blanche apparaît ici, de très complète façon, à son entier avantage, c'est-à-dire comme un des peintres les plus étonnamment doués de l'heure actuelle, le coloriste hardi et raffiné, l'artiste à la vision suprêmement élégante et artiste que nous aimons et admirons. Des chaises garnies d'étoffe noire et dont le bois est peint au vermillon achèvent de donner à cette salle, selon le vœu de M. Blanche qui en a réglé lui-même l'aménagement, un aspect étrangement riche et éclatant.

La sobriété, le goût tout français et classique de M. René Ménard séduisent d'autant plus et l'on éprouve à pénétrer dans la salle où il a rassemblé une trentaine de toiles et de pastels, une impression d'autant plus agréable de tranquillité et de recueillement, alors que papillottent encore aux yeux les chatoyantes harmonies où se plaît M. Blanche. M. René Ménard a du style, ce qui est bien une des choses les plus rares de ce temps ; qu'il évoque devant nous l'*Acropole* ou *Aigues-Mortes*, la *Via Appia* ou le *Cervin*, qu'il peigne le *portrait de Lucien Simon* et d'*André Chevrillon* ou un *Nu sur la mer*, il vise toujours à fixer l'aspect spirituel intérieur des choses et des êtres, ce par quoi ils sont durables, ce qu'il y a en eux de beauté intime et profonde.

M. Gaston La Touche avoue de tout autres ambitions. Il s'enorgueillit d'être superficiel, brillant, léger. Il aime par dessus tout le gracieux et le badin. On a souvent dit de lui qu'il est le continuateur du XVIIIe siècle. Je ne sais, car chez Fragonard, chez Boucher lui-même, je trouve plus de profondeur dans la façon de sentir. Ce qui ne veut pas dire que les fantaisies de M. Gaston La Touche ne me causent pas un infini plaisir.

Il est fort bien représenté et les quelque vingt-cinq toiles qu'il expose donneront à tous une idée très complète de ses dons délicieux et de son savoureux talent. Son succès, d'ailleurs, est grand : nul plus que moi ne saurait s'en réjouir.

Telle est la dixième exposition internationale de Venise : autant que ses précédentes, elle fait honneur, on le voit, à ses organisateurs, le comte Filippo Grimani, syndic de Venise, président, MM. Antonio Fradeletto et Vittorio Pica, secrétaire général et vice-secrétaire général à qui est incombé la tâche d'en assurer le succès.

GABRIEL MOUREY.



AUGUSTE OLEFFE

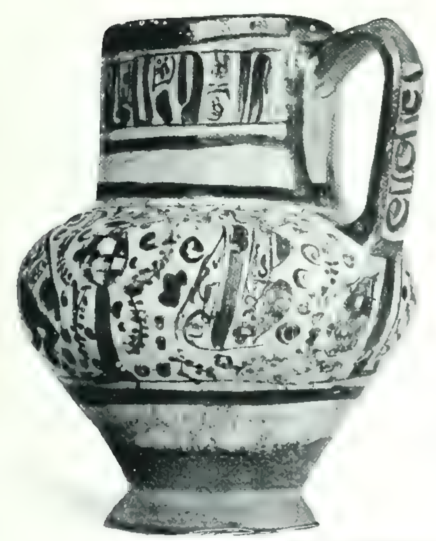
PORTRAIT DU PEINTRE



Coll. Henry D'Allemagne.

CARAFES DE KALIAN EN FAÏENCE DÉCORÉE, XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

LES FAÏENCES PERSANES



Coll. H. d'Allemagne.

POT EN FAÏENCE A REFLETS MÉTALLIQUES ROUGES, XIIIe SIÈCLE

La curiosité des érudits, le goût pour les nuances délicates et, pour dire la vérité, aussi un certain snobisme qui fait rechercher les pièces les plus rares, ont, depuis quelques années, appelé d'une façon particulière l'attention des collectionneurs sur l'ancienne céramique persane.

Par un hasard miraculeux, il est parvenu jusqu'à nous un nombre relativement assez grand de ces récipients qui remontent aux XIIe et XIIIe siècles. La raison qui a sauvé ces pièces d'une destruction complète est vraiment curieuse à raconter. Autrefois, les sentiments de tradition familiale étaient moins développés qu'ils ne le sont aujourd'hui et les enfants, aussitôt après la mort de leurs parents, détruisaient tous les ustensiles et objets mobiliers leur ayant appartenu. Ils poussaient même plus loin encore l'appréhension d'utiliser ce qui avait appartenu aux morts, car ils délaissaient les murs qui les avaient vus naître, pour aller habiter de nouvelles demeures, vierges de tout souvenir pénible.

A la suite de ces liquidations sommaires, tous les fragments de mobilier et de vaisselle étaient transportés dans des dépotoirs aux environs des



Coll. H. D'Allemagne.

BRIQUE DE REVÊTEMENT A REFLETS MÉTALLIQUES PROVENANT DES RUINES DE GOUTCHAN, XVe SIÈCLE

villes où leur accumulation pendant de longs siècles a créé de véritables montagnes de débris. C'est aujourd'hui une véritable mine qui est exploitée avec science et méthode et il n'est pas rare, après avoir passé soigneusement au tamis quelques mètres cubes de ces détritus, de retrouver pour ainsi dire la totalité des morceaux ayant composé telle ou telle coupe ou plat. Il ne reste plus alors qu'à se livrer au travail du jeu si à la mode du puzzle pour reconstituer l'objet. C'est dans ces conditions qu'a été trouvée, aux environs de Nichapoor, la jolie coupe en faïence bleu-turquoise ornée d'une frise décorative en relief qui remonte à la fin du XIIe siècle.

On s'est, dans ces dernières années, particulièrement engoué pour les faïences à reflets métalliques. Jadis en Perse c'était la ville de Kachan qui jouissait de la plus grande renommée. Ces faïences sont de deux espèces ; elles figurent tantôt des cavaliers déambulant au milieu de rinceaux et d'arabesques se détachant en jaune sur un fond blanc : on peut attribuer ces pièces au XIIIe et au XIVe siècles.

A une époque un peu postérieure, les faïences à reflets métalliques sont d'une tonalité générale d'un bleu lapis-lazuli foncé, sur lequel se détachent des ornements peints à « l'eau d'or », avec reflets de cuivre, tantôt jaunes ou rouges, quelquefois même tirant un peu sur le vert.

Dans ces montagnes de décombres, on retrouve des pièces appartenant à des époques très diverses ; tel est ce curieux aquamanile en terre vernissée qui représente grossièrement un chameau ; sur le dos de l'animal une demi-douzaine de petits personnages maintiennent une gigantesque amphore.

On sait que les persans ont fait venir au XVIe siècle des ouvriers du Céleste Empire pour les initier aux secrets de la fabrication céramique. Cependant, même avant cette époque ils avaient acquis dans certaines villes une habileté considérable et nous n'en voulons d'autre preuve que cette cafetière en faïence blanche dont la pâte est si fine et si déliée qu'elle est aussi transparente que nos plus jolies porcelaines en pâte tendre de Sèvres.

L'influence du passage des ouvriers chinois s'est fait longtemps sentir chez les peintres céramistes et le curieux porte bouquet que nous avons sous les yeux montre que le décorateur a, dans sa fantaisie, imité les plus fantaisistes élucubrations de la faune et de la flore reproduites dans les estampes de l'Extrême-Orient.

La renommée des vaisselles d'émail ou des faïences persanes remonte à une époque déjà lointaine, puisque dans sa relation de voyage, le chevalier Chardin en parle d'une façon tout à fait spéciale : « La terre de cette faïence, dit-il, est d'émail pur, tant en dedans comme en dehors ; elle a un grain tout aussi fin que la porcelaine de Chine, ce qui fait que souvent on est si fort trompé, qu'on ne saurait discerner celle de Chine d'avec celle de Perse ».

Vers cette époque, cependant, on a fabriqué des pièces d'un caractère très nettement persan ;



Coll. H. D'Allemagne.

BOITE A ÉPICES, EN TERRE ÉMAILLÉE XVIIe SIÈCLE

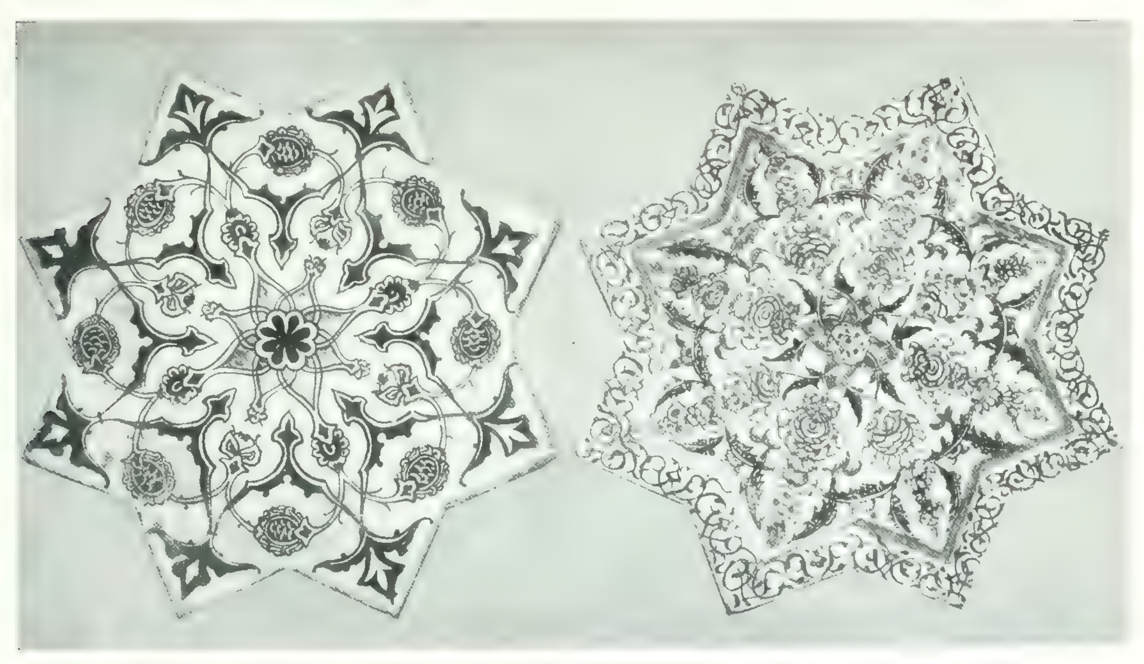
Panneau de faïence provenant de la façade du Palais de Chehel Satun (quarante colonnes) à Ispahan. (Long. de l'original : 2 m. 40.) XVI[e] siècle.

telle est, par exemple, cette boîte à épices sur la face de laquelle on voit un cavalier qui est l'exacte reproduction des modèles qu'on rencontre sur les miniatures contemporaines.

En dehors des divers meubles servant aux usages journaliers, la Perse s'est surtout distinguée par l'emploi des briques de revêtements qui habillent les édifices publics et privés, d'une étincelante robe d'émail et de turquoises. Dans cette belle page si poétique qu'est « *Vers Ispahan* », Pierre Loti nous montre à chaque instant les coupoles d'azur qui signalent les lieux de prières. Malheureusement le temps et surtout les hommes ont accompli leur terrible œuvre de destruction ; privés de leurs frises émaillées, les monuments ne ressemblent plus alors qu'à d'énormes tas de terre séchée au soleil. On sent que les architectes qui ont construit ces édifices, avaient eu comme principal objectif la mise en valeur de ces inimitables peintures sur émail qu'ils ont su disposer avec tant de sagacité, tant sur les coupoles que sur les façades des monuments.

Ces décorations architecturales appartiennent à deux types bien distincts. Le plus ancien et le plus précieux, du reste, est formé à l'aide d'une véritable mosaïque d'émaux découpés, lapidés et incrustés les uns dans les autres comme une véritable œuvre de joaillerie. C'est à ce genre de travail qu'appartient la frise du Thiltochteran, que l'on voit encore à droite de la grande place du Righistan à Samarcande.

Les architectes iraniens ont employé les revêtements céramiques également à l'intérieur des édifices, de façon à former des lambris tout autour de la pièce qu'ils voulaient décorer. Un des jolis spécimens de ce genre d'architecture intérieure que l'on puisse voir, se trouve dans la mosquée de Hadji-Rabi, près de Mesched. Nous reproduisons ici deux carreaux en forme d'étoiles, qui donnent une idée de la richesse de ces merveilleux panneaux.



Coll. H. d'Allemagne.

CARREAUX EN FAIENCE ORNÉS D'UN DÉCOR BLANC ET BLEU,
PROVENANT DE LA MOSQUÉE DE HADJI-RABI, PRÈS MESCHED, COMMENCEMENT DU XVIIE SIÈCLE

Depuis quelques années on a entrepris, un peu partout, en Perse, des fouilles clandestines qui ramènent au jour de précieux spécimens de ces revêtements : telle est cette plaque de faïence à reflets métalliques qui provient des ruines du vieux Goutchan, dans le Khorassan. C'est peut-être le point de la Perse qui a été le plus éprouvé par les tremblements de terre, et les habitants, avec une constance véritablement inlassable, reconstruisent périodiquement, au même endroit, des édifices que des secousses sismiques ne tardent pas à faire disparaître de nouveau.

Les décorateurs persans se sont particulièrement distingués dans l'emploi des grandes lettres à caractère ornemental, ils ont su, au fronton de leurs édifices sacrés, inscrire les préceptes du Coran qui se détachent avec un vigoureux relief

sur un fond tout parsemé de feuillage que peuple un nombre infini d'oiseaux.

La grande vogue, avons-nous dit, dont les céramiques persanes ont joui près des amateurs des deux mondes, a été, pour bon nombre de monuments, une véritable cause de ruine ; c'est ainsi qu'il y a une vingtaine d'années, on a dépouillé le célèbre palais du Chehel-Situn, à Ispahan, de ce somptueux tableau de faïence que nous reproduisons dans notre planche en couleurs. Par suite d'un heureux concours de circonstances, cette belle pièce de l'art iranien est venue se fixer au musée du Louvre où chacun peut maintenant venir l'étudier à loisir.

Mais, pour une pièce sauvée, combien y a-t-il de milliers de ces beaux échantillons, qu'une cupidité insatiable a arrachés aux monuments pour lesquels ils avaient été confectionnés, et les a semés de par le monde, pour la plus grande ruine de cet inimitable art iranien.

HENRY D'ALLEMAGNE.



Col. H. D'Allemagne.

COUPE EN FAÏENCE BLEU TURQUOISE
ORNÉE D'UNE INSCRIPTION EN RELIEF. NICHAPOOR.
FIN DU XII[e] SIÈCLE



Mme F. MAILLAUD — LE VANNEUR
TAPISSERIE BERRICHONNE

L'ART DÉCORATIF

La Broderie au Musée Galliéra

L'exposition annuelle du musée Galliéra est consacrée, en 1912, à la broderie. Et c'est pour nous une grosse déception. Non pas que la broderie en elle-même ne soit pas un art digne de remplir toutes les vitrines de Galliéra, mais toutes les vitrines de Galliéra ne contiennent pas que des merveilles. Et tout d'abord, je veux protester contre l'insistance qu'apportent certains exposants à nous montrer des œuvres que nous avons déjà vues ailleurs, contre la complaisance qu'y mettent les membres du jury ; car je ne veux pas supposer que M. Delard, qui a donné tant de preuves de

son goût entendu, soit ignorant des diverses manifestations « artistiques » de l'année, et qu'il n'ait pas déjà remarqué, ici ou là, certaines des broderies qu'il a réunies dans les salles de son musée.

Les travaux de la femme au Pavillon de Marsan, le Salon des décorateurs, les Salons annuels nous ont déjà proposé plusieurs numéros de ce catalogue. Les redites sont insupportables et relèvent du commerce plus que de l'art. Certes, il y a au musée Galliéra des bibelots, des chiffons exquis ; les panneaux de Mme Ory-Robin, la tenture de son élève Mlle Sabine Desvallières, les coussins de Mme Revilliod-Grenaut, les soies teintes, racinées à la cuve et rebrodées de Clément Mère, où les couleurs se répandent comme de belles taches d'huile sur une eau bleue, les tapisseries berrichonnes de Madame Fernand Maillaud, dont nous reproduisons la plus belle, *le Vanneur*, le store de Paul Mezzara, les coussins de Mlle Marcelle Cros, les harmonies violentes et savoureuses de MM. Monnot, de Mme Paquin, les sacs lamés d'argent de Mlle Louise Germain suffiraient sans doute à justifier de notre part des enthousiasmes hyperboliques et des descriptions délirantes. Tout cela est présenté d'une manière adroite ; et cependant nous en recueillons une impression de parfaite banalité, de « déjà vu ».

Il y avait un moyen pour M. Delard d'éviter cette monotonie. C'était de chercher en province les ateliers locaux où se perpétuent encore de vieilles traditions, où l'on fait encore de la bijouterie, de la dentelle, de la poterie, de la broderie, comme au XVIIIe et au XVIIe siècle, où l'on copie encore, avec des variantes, les modèles qui existent dans les villages, et que l'on se transmet de génération en génération. Mais voilà ! il faut pour découvrir ces merveilles patientes et ingénues, voyager, risquer l'auberge sans confortable, vaincre la méfiance des habitants, supporter les étapes de la patache, et ce n'est pas dans ce but, j'imagine, qu'on a nommé des conservateurs de musée. L'enquête reste à poursuivre, mais non pas dans l'esprit où l'on a vulgarisé... et déconsidéré le régionalisme, jusqu'à présent. Chaque fois qu'on a parlé des provinces de France, on s'est contenté de répéter d'une voix chevrotante des couplets mille fois entendus. On a dansé la bourrée d'Auvergne, la gavotte de Bretagne, mais l'on a négligé les trésors obscurs, et qui disparaissent parce qu'on ne les connaît pas. Que l'on nous joue autre chose que du biniou ! L. V.

LE MOIS ARTISTIQUE

EXPOSITION D'ART MODERNE (*Hôtel des Modes, 15, rue de la Ville-Lévêque*). — Voilà certainement une des plus belles et des plus représentatives expositions de l'année. L'impressionnisme y triomphe avec ses maîtres, et avec les plus parfaites créations de ses maîtres. Il convient de féliciter sans réserves M. Manzi du goût dont il a fait preuve dans le choix des éléments de cette exposition vaste comme un petit musée, qui ne comprend pas moins de deux cents œuvres.

Et d'abord Manet, le précurseur, l'intermédiaire naturel entre le classicisme auquel il se référa toujours et l'impressionnisme dont il prévit les principes et les préférences sans en adopter la technique. Il y a là le fameux *Bar aux Folies-Bergères*, la curieuse et perverse *Dame aux Éventails*, le *Portrait de Mme Manet*, celui d'*Albert Wolff*, l'adorable *Linge* et d'étourdissantes natures mortes. Quelle gravité ! Quel sérieux ! et quelle science ! Et cette union pour ainsi dire magique, surprenante, de l'anecdote (car il peint presque toujours cela) et du style, du plus indiscutable style. C'était un maître.

Berthe Morizot, son élève, est loin de le valoir, mais elle a un domaine à elle, bien à elle, où Manet n'entrait que rarement ; celui de la grâce. Berthe Morizot ressemble à Manet comme une fille à son père, c'est le même trait, les mêmes arrangements, souvent le même choix. Mais au lieu de ce « certain noir » qui selon la pénétrante expression de Mallarmé *hantait* la peinture de Manet, il semble que celle de Berthe Morizot fût « hantée d'un certain argent ». Elle en est toute pénétrée d'une clarté irréelle et délicieuse. Parfois Berthe Morizot ne peut pas achever son œuvre ; une imprécision lui reste, une lassitude. Mais lorsqu'elle l'achève, elle est absolument exquise. Ainsi *Sur le lac du Bois de Boulogne*, *Le Jardin*, *L'Oie*, *Dans la Serre* et surtout cet adorable tableau intitulé : *Deux femmes assises*.

De tous les grands impressionnistes, c'est peut-être Renoir le plus séduisant, parce qu'il a témoigné le plus d'émotion. Alors que Claude Monet, par exemple, fait penser à un prodigieux appareil à enregistrer des visions dont l'acuité nous échappe, sorte de machine surhumaine, Renoir

est peut-être plus arbitraire, mais son intervention personnelle est plus humaine, plus artiste. A un certain moment, il quitte la nature (que Monet ne quitte jamais) et c'est pour entrer dans le domaine d'une sorte de rêve attendri où femmes et fleurs échangent leurs colorations fraternelles, où toutes choses baignent dans une lumière chaude, chatoyante, profonde, pareille, mais en beaucoup plus beau, à celle des jours les plus purs de l'été. Ses blancs sont ceux de la nacre, ses bleus sont ceux du ciel, ses rouges sont savoureux comme des fruits. Regarder attentivement un Renoir cause une joie physique profonde et mystérieuse.

La figure humaine traverse peu l'œuvre de Claude Monet. On dirait que la nature seule l'intéresse. Mais quel extraordinaire poète de la nature. Rien du monde physique ne lui échappe, il a été jusqu'à l'extrême dans la notation des changements de l'atmosphère, témoin ses *Meules*, ses *Cathédrales*, ses *Nymphéas*, ses *Vues de la Tamise*. Aucun paysage n'a de secrets pour lui, pas plus les environs de Paris que la forêt de Fontainebleau ou le Midi. Et quand il fait une nature morte, c'est avec une virtuosité si prodigieuse que l'on en demeure déconcerté.

Que dire de Degas qu'on n'ait déjà dit ? On sent si bien que pour lui la forme n'a plus aucun secret, qu'il peut prendre n'importe quelle attitude du corps humain et la rendre sans erreur ! Il est tellement fort, il dédaigne tant de choses en route, il va si naturellement droit à l'essentiel que sa simplicité ne peut toucher que les plus raffinés. Son art ne s'adresse qu'à ceux que fatiguent ou déçoivent tous les autres. Ce qu'on a dit de sa misanthropie est indiscernable dans sa peinture impassible et impeccable. Par contre le mot s'appliquerait tout à fait à un Forain, à un Toulouse-Lautrec, dont l'intention satirique, féroce même apparaît avec netteté. Chez ces deux artistes, si différents d'ailleurs, et représentés admirablement ici, un obscur, irrésistible besoin de moraliser se superpose à la perfection technique. Elle ne l'altère point mais elle est un nouvel élément dans notre appréciation esthétique. Cette exposition contient en outre d'admirables Sisley (notamment *Port-Marly*, 1875 et *Promenade des Marronniers*, 1878), des Pissaro qui peuvent compter parmi les plus beaux, de nombreux Cézanne, un Van Gogh aussi riche qu'un Monticelli ; des œuvres de J.-F. Raffaëlli pleines de cet humour discret, attendri et si l'on peut dire populaire qui lui appartient si étroitement ; et d'exquises maternités, de charmants bébés de Mary Cassatt.

Les cinq bustes de Monet, Degas, Renoir, Pissaro et Raffaëlli, par le docteur Paul Paulin attestent la science probe et pénétrante de ce sculpteur, cependant que l'*Eve* de Rodin domine tout de sa méditation mystérieuse.

EXPOSITION ADRIEN DEMONT (*Paris, Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze*). — Aux grandes compositions mythologiques et allégoriques que M. Adrien Demont construit d'après les paysages familiers à ses observations, je me permettrai de préférer les études directes de ces paysages : elles sont d'une sensibilité très vive, malgré leur facture un peu d'autrefois. M. Adrien Demont a le sens de l'espace : il en inscrit d'immenses dans de très petites dimensions. Landes, forêts, rochers, jardins, il voit tout avec tant de délicatesse et de mélancolie qu'on est ému avec lui. Son grand tableau *le Ruisseau* a la beauté profonde et grave d'un Daubigny.

EXPOSITION TRANCHANT DE LUNEL (*Galeries G. Petit*). — Aquarelles non sans mérite où l'auteur évoque des visions d'Orient et d'Extrême-Orient, des visions rapides, cursives et justes, strictement personnelles, pleines du charme sincère et vif qui est le propre des carnets de voyage. Nul truc, nulle fantaisie. Mais la réalité vue par un œil sagace et délicat.

EXPOSITION D'ARTS INDO-CHINOIS (*Office colonial, Palais-Royal*). — Grâce à l'obligeance de quelques amateurs tels que le colonel Tournier, M. Fourès, Mmes Marc Bel, Depince, Raffray, etc., l'*Office colonial* a pu montrer au public de quoi sont capables les artisans de nos colonies indo-chinoises. Il y a là une mine d'indications, et surtout de quoi nous intéresser plus étroitement encore à nos belles possessions asiatiques. Les brodeurs tonkinois, les orfèvres annamites et cambodgiens sont d'une merveilleuse habileté technique. Et les ébénistes ne leur cèdent en rien. Et l'art des tisseuses laotiennes est d'une puissance savoureuse. Il ne manque aux Indo-Chinois que le don de l'invention. Des écoles pourraient le susciter dans leurs splendides imaginations.

AQUARELLES DE MARGUERITE DE GLORI (*Galerie Royale, 13, rue Royale*). — De très jolies vues de Bretagne, marines et paysages terriens, témoignages d'une sensibilité naïve et très féminine. Quelques natures mortes aussi. Mlle Marguerite de Glori fait une peinture sans prétention, mais extrêmement sincère et qui ne manque certes pas d'agrément.

EXPOSITION FÉGURIER (*233, Faubg St-Honoré*). M. Fégurier présente, dans son atelier du Faubg St-Honoré une fraiche et vivante exposition de toiles du Midi.

F. M.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

Galeries Marcel Bernheim, 2 bis, rue Caumartin. — Exposition Fernand Maillaud.

Galeries Edmond Sagot, rue de Chateaudun. — Croquis et dessins d'Auguste Lepère.

Galeries Durand-Ruel, 16, rue Laffitte. — Portraits de Renoir.

Hotel des Modes, 15, rue de la Ville-l'Evêque. — Exposition de la Société anglaise de la Gravure en couleurs.

Galerie Devambez, 41, boulevard Malesherbes. — Les Peintres et Sculpteurs russes de Paris.

Galerie d'Art décoratif, 7, rue Laffitte. — Gravures sur bois de [illegible].

Salon de la revue "La Vie", 68, rue Mazarine. — [illegible] et dessins de George Bouche, Dunoyer de Segonzac, Luc-Albert Moreau, A. de Sousa Cardoso.

Galeries E. Druet, 20, rue Royale. — Travaux d'élèves de l'Académie Ranson.

Atelier de M. Gustaw Gwozdecki, 9, impasse de l'Astrolabe. — Exposition d'œuvres de l'artiste.

Galeries Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Tableaux de Nicolas Gropeano. — Vues de la Corse de Louis Soulliard. — Intérieurs et Paysages du Comte Renaud de Vezins. — Œuvres de François Lafon.

Galeries Bernheim jeune et Cie, 15, rue Richepance. — Œuvres de Bonnard.

Au Musée Cernuschi. — Exposition d'art chinois.

Au Musée d'Ennery. — Exposition des feuilles d'Antinoé.

15, avenue des Champs-Elysées, et 1, rue Talleyrand, dans les hotels particuliers. — Exposition d'art décoratif français.

53, rue Saint-André-des-Arts. — Exposition d'aquarelles par Daniel Dourouze.

Galerie Haussmann, 29, rue La Boëtie. — Exposition de l'Année Picturale.

Au Musée des Arts décoratifs. — Exposition de miniatures persanes et des toiles peintes de l'Inde au XVIIe siècle.

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

Voici un nouveau témoignage de l'état de fièvre effervescente qui règne dans chaque domaine de l'Art en Allemagne. Qu'on y prenne bien garde, il a plus d'importance symptomatique que la vingtaine d'expositions annuelles des grandes villes et je crois de mon devoir d'insister autant que possible sur de semblables petits faits, qui sont de tous les jours et de partout.

Au retour de Vienne, la fête des Saints Pierre et Paul, un hasard nous fait descendre à Mühldorf-sur-l'Inn, antique petite ville très historiée, mais très oubliée, dans les prés verts et les sombres forêts de Bavière. Elle compte au plus [illegible] habitants, soit assez exactement la population de Nemours. La distance de Munich est à peu près le double de celle de Nemours à Paris. Dès la gare une jolie affiche signée Kellner nous annonce une *Exposition d'Art Mural organisée par l'Association de culture populaire du Sud-Bavarois* [illegible] Chemin faisant nous sommes [illegible] par les réclames du peintre en bâtiments du lieu [illegible] peintre artistique en bâtiments [illegible] il a raison [illegible] Huber. Il a [illegible] des disques et poteaux de bois [illegible] réclame un [illegible] contour approprié et chaque fois [illegible]. Nul effort ornemental prétentieux. Rien qui [illegible] *imiter* de la grande ville. Mais de grosses massives [illegible] champs des touffes de couleurs [illegible] extraordinaire dans l'ambiance campagnarde et provinciale.

La petite ville est un émerveillement. Je ne sais quelle [illegible] de Venise a pénétré dans l'architecture alpestre [illegible] de l'Engadine à Presbourg [illegible] Passau. L'hôtel de ville fait penser à quelque [illegible] de provéditeur en terre ferme, de provéditeur [illegible] l'Exposition, dans une grande salle où l'on pénètre après avoir traversé d'abord un somptueux corridor lambrissé et noir, qui semble une réduction campagnarde de la fameuse salle des séances du *Rathhaus* de Augsbourg, puis une de ces petites cours blanches à galeries en arceaux si naïvement, si exquisement coquettes. Une gargouille immense et fantastique projette sur ces blancheurs son élan de dragon vert, qui y demeure suspendu, menaçant, prêt à rugir à la pluie.

Et maintenant que veut une exposition dans un tel lieu ? Entrez tout à l'heure à l'auberge la plus proche, vous comprendrez. Les *Chute du Rhin*, les *Staubach* et autres vues suisses de la méprisable chromolithographie d'autrefois disparaissent partout. On veut leur substituer, et on y arrive, suivant le décor antique ou récent, soit des fac-simile des bois de Dürer, des gravures de la Renaissance allemande, ou de bonnes reproductions de tableaux de maîtres à sujets très simples, soit des images murales, lithographiées en noir ou en couleurs, des meilleurs artistes modernes. Et c'est de cela qu'est faite l'exposition. Les reproductions encadrées simplement, sévèrement, noblement, coûtent *au plus trois mark*. Deux ou trois sociétés les fournissent. Les images murales originales coûtent, les plus grandes de 100 × 70 cent., *six mark*. Elles sont éditées par les deux maisons R. Voigtlaender et B.-G. Teubner à Leipzig, et ont une tendance plus particulière à apprendre aux gens à s'apercevoir des beautés de la nature et des monuments du pays qu'ils habitent. Chaque région est célébrée par l'artiste qui s'y est illustré. Chez Teubner, le Suisse Hans Beat Wieland donne des panoramas alpestres de la région d'Appenzell et du Rheinthal ; Ernst Liebermann chante les recoins intimes sous la neige du Jura de Franconie et du Ries ; Hans von Volkmann, les vallons idylliques de la Forêt Noire ; Walter

Georgi exploite la veine si féconde de la vie des champs sur le plateau bavarois. Les vieilles petites villes une à une défilent selon les effets des quatre saisons et de toutes les heures de la journée, voire même de la nuit. Et les monuments célèbres des capitales non seulement, mais l'étrangeté de ceux excentriques, oubliés à tort — du reste tant mieux — par la réclame, ceux qui n'ont eu encore ni poète, ni impresario : la ruine de Rheden, ou Sainte-Marie de Dantzig, ou Saint-Jacques de Thorn. Et les types d'habitation populaire de chaque province, qui enseignent au laboureur l'orgueil de sa chaumière. Et aussi la faune et la flore en grande tenue décorative. Et la géologie même, le fameux *Glacier* de Franz Hoch, par exemple, une des pages typiques de la peinture alpestre. Il s'agit aussi de laver le nu de l'idée de péché. Le paganisme sain des *Rondes*, de C. Paczka y tend. Détail amusant : il y a deux éditions au choix de la *Course olympique*, de Sascha Schneider, *avec* ou *sans* feuille de vigne. Enfin, la *Retraite de Marignan*, de Hodler, a connu un succès de vente incroyable, malgré ses atroces colorations originales de bleu à lessive et de fromages variés.

Les mêmes données, sauf la païenne, jouent le même rôle dans la collection Voigtlaender ; en revanche il s'y ajoute les scènes bibliques, un plus grand nombre de scènes militaires et le nu n'y apparaît que chastement réservé à l'*Enfant prodigue* ou au *Baptême des Germains*. Le piétisme convaincu d'un Wilhem Steinhausen donne le mieux une note de sincère religiosité. Les *Chevaliers aux lances*, de Angelo Jank, le passage d'Albert Dürer en bateau, sur le Mein devant Sulzfeld, de Matthœus Schiesstl, sont les estampes les plus justement célèbres de cette collection.

Et bourgeois et paysans de Muhldorf ouvraient de grands yeux, réfléchissaient, puis finalement... déliaient les cordons de leur bourse à la vieille mode et achetaient.

WILLIAM RITTER.

AUTRICHE-HONGRIE

L'EXPOSITION d'été de la Sécession a bénéficié largement de la Semaine Musicale de Vienne et de la grande Première solennelle de la IX Symphonie de Mahler, un événement dont on est loin encore de se douter de la portée. Si je le mentionne ici, c'est pour regretter qu'on n'ait pas eu l'idée de le faire coïncider avec une exposition d'ensemble de l'œuvre de Klimt. Il y faudrait penser, maintenant que la Semaine Musicale va devenir annuelle et qu'aucune ne se passera d'une œuvre de Mahler. Les deux apparitions dans l'histoire de l'Art et de la Musique sont trop connexes et trop à la gloire de Vienne pour n'être pas simultanément démontrées aux étrangers, accourus en si grand nombre, places enlevées et disputées avec un tel agiotage, que plus d'une centaine de commandes demeurèrent vaines.

L'appoint ordinaire des artistes polonais à cette exposition de la Sécession acquiert d'autant plus d'importance que le triomphateur de l'année s'est trouvé parmi eux : Wladislaw Jarocki. Son portrait, lui aussi... mais autrement en ski, dans un grand paysage forestier, gris et blanc, des Hautes Carpathes restera l'une des œuvres les plus heureuses inspirées en telle quantité ces derniers temps par les sports d'hiver ; son église de village enfouie sous la neige, au pied de la montagne dont les sapins se perdent en fantômes dans le gris, tandis qu'en avant stationnent les groupes de rouges costumes nationaux ruthènes était de la plus heureuse inspiration. Mais enfin tout cela n'était encore qu'heureux, bien senti, bien vu, sainement rendu. Tout-à-coup M. Jarocki atteint à la plus haute poésie, au style et à la silhouette monumentale avec son pâtre brun emmitouflé, teint terreux et maladif, dont la laideur sarmate à contre-jour des brumes saturées de soleil, forme avec l'ambiance un accord de sales tons tourbeux et livides et de jaune-crème éclatant que je pourrais bien n'avoir encore vu que là. C'est étrange, navrant, calme et fort, gourd et grand à la fois, avec mystère et ce don de la belle inertie que nous apprécions au-dessus de tout. Combien il faut aimer les œuvres où la santé d'un fier métier de peintre vraiment peintre est ainsi mise au service de la plus forte, de la plus salubre poésie. La senteur de l'automne d'Ukraine m'est aussi délectable, puis-je l'avouer, que la volupté presque culinaire du bien peindre, et je ne sais lequel je dois ici célébrer l'autre de la plasticité de la silhouette que voici et de cet accent à la Mil et qui émane des glèbes.

Assez souvent on a pu lire déjà l'hommage de mon admiration pour M. Vlastimil Hofmann ; je ne serai donc pas suspect de parti-pris si j'affirme que son triptyque de trois bustes féminins, dont une madone centrale, est une erreur. Il y a là trois bustes arbitrairement juxtaposés, trois tableaux, trois portraits même et non une composition qui ait son unité. La diversité de formats des têtes est tout à fait désagréable malgré la symétrie et encore plus le fait que l'une des têtes latérales répercute textuellement les traits et l'incarnation de la Madone. A cela près, c'est toujours M. Vlastimil Hofmann, aussi touchant et aussi représentatif, avec ses chairs délicates et étranges, de l'âme polonaise.

Il faut vertement stigmatiser M. Sébastien Isepp qui démarque à journée faite l'œuvre du Suédois Gustave-Adolf Fjaestad et remercier au contraire M. Max Esterle d'avoir donné de l'hiver alpestre autrichien une vision lumineuse et hardie, honnête et bien à lui. M. Oswald Roux profite des gloires autrichiennes de Egger-Lienz et de Segantini dans une mesure qui n'altère pas trop sa personnalité. M. Viktor Hammer semble s'être demandé si l'existence d'un nouveau Waldmuller serait tolérable dans le Vienne moderne et il arrive à tenir cette gageure, lui aussi sans détriment d'une gentille individualité. A l'heure où tout le monde prend dans la poche ou la tombe du voisin louons-le d'être allé là du moins où la difficulté de l'imitation devenait héroïque autant en soi que par opposition aux goûts du jour.

La compréhension sécessionniste de ce paysage de Basse-Autriche, où les derniers remous du Wienerwald meurent sur la plage de plaines immenses qui furent une mer intérieure et qui, tout à l'heure, seront hongroises, nous vaut des morceaux aussi remarquables que le grand *Mœdling* carré de M. Richard Harlfinger, tandis que la danubienne Wachau, ses âpres petites villes dans les vignes en terrasses, ses pêchers en fleurs, ses printemps vaporeux sont excellemment résumés en ce *Weissenkirchen* de M. Sigmundt. Celui-ci est un représentant typique de la vieille école viennoise. D'autre part cette Wachau à la fois brutale et exquise, rude et délicate, comme M. Mathias Janu la sent bien ! Lui s'est emparé de son tour de Durnstein, l'un des sites les plus peints de l'Empire et avec qui ne saurait guère rivaliser en étrangeté que Stramberk en Moravie. Poète des femmes et des sta

[illegible] de Bastard. M. Lanna vaut par ses gammes bien à lui et pour avoir su regarder une Wachau dont personne avant lui ne s'était avisé.

Et puis il y a toujours un groupe imposant de peintres du vieux Vienne. L'antique place des Fransciscains appartient cette année à M. Max Pollak ; la tour de Saint-Étienne [illegible] M. [illegible] ; Roesch se prévaut d'un avant-plan de [illegible] aussi pittoresques que douloureuses. Est-ce tout ? Hélas ! ou plutôt heureusement non ; mais il faut finir et je n'ai rien dit d'un poêle charmant de l'architecte Robert Œrley et du sculpteur Alfred Hofmann.

Et voici qu'au moment de signer j'apprends la mort de Hanus Schwaiger, dans son obscurité tchèque, l'un des plus grands artistes de la Monarchie. A lui la prochaine chronique.

WILLIAM RITTER.

ESPAGNE

Je regrette d'avoir été obligé d'ajourner et de l'être à présent d'écourter le compte-rendu de l'intéressante exposition rétrospective, organisée par la Société des Peintres et Sculpteurs de Madrid, de 170 œuvres du peintre Eugenio Lucas (1824-1870), dit « Le Vieux », pour le distinguer de son fils. Lucas est surtout connu jusqu'ici comme copiste ou pasticheur des maîtres espagnols, Goya ou Velazquèz, avec lesquels il s'est fait quelquefois confondre par les plus experts, et son récent historiographe, M. Balsa de la Vega, prétend même qu'il lui faut rendre la paternité du « Rolland mort », provenant de la collection Salamanca et figurant aujourd'hui comme de Velazquèz dans les catalogues de la « National Gallery », des Scènes d'Inquisition attribuées à Goya, du Musée de Bruxelles, enfin du portrait de l'Infante Marguerite au Louvre (sans préciser s'il s'agit de celui du Salon Carré ou de la Salle Lacaze), ce que conteste d'ailleurs un autre critique espagnol, M. Tormo. Mais Lucas commence à être connu et apprécié par lui-même, à en juger d'après la cote montante de ses œuvres et les études que lui ont consacrées MM. Balsa de la Véga et Mayer, de Munich. Je dois dire pourtant que la récente exposition, formée de tableaux de toutes les époques de Lucas, appartenant aux principaux collectionneurs espagnols, comme celle de ses 27 autres œuvres de la collection de M. Lazaro Galdiano, ouverte simultanément à la galerie Iturrioz, si elles nous ont montré sous tous leurs aspects et dans toute leur richesse le talent et le « métier » extraordinaires de Lucas, n'ont pas révélé le génie, comparable à celui des grands maîtres castillans, que lui prêtent ses enthousiastes. Comme Fortuny, Lucas fut surtout un virtuose de la peinture, mais avec moins de personnalité et de sincérité. L'extrême variété de sa manière, qui rappelle non seulement Vélazquèz ou Goya, mais parfois aussi, soit [illegible] Italiens soit les Flamands, dans ses mascarades, prouve que, même alors qu'il voulait être « original », son art vivait de réminiscences plutôt que d'impressions propres. C'est pourquoi dans ses scènes d'Inquisition, de Sabbat ou [illegible] quelques-unes pourtant admirables de [illegible], de couleur et de mouvement, on sent certain [illegible] de l'exubérante fantaisie des [illegible]. Une autre preuve en est que dans ses tableaux de mœurs ou d'histoire (sauf un épisode [illegible] d'ailleurs une de ses meilleures [illegible] Lucas ne peint guère son époque, mais reconstitue [illegible] de Goya ou de Velazquèz, qui, eux, reproduisirent [illegible] contemporain. Rares sont chez lui, qui s'intitule peintre de coutumes espagnoles, les documents [illegible]. Lucas n'en reste pas [illegible] dans les Musées, sinon comme [illegible] prestigieux artisan du [illegible] supérieur à Vicente Lopez qui [illegible] et dont la palette n'est pas exclusivement [illegible] l'ordinaire, mais souvent délicate et fine, par exemple dans ses vues des fontaines de Madrid.

Une autre exposition intéressante a été celle de la « Maison Espagnole », organisée par la Société des « Amis des Arts » de Madrid et où figuraient des exemplaires choisis et précieux de mobilier espagnol depuis le XVe siècle jusqu'à la première moitié du XVIe, entre autres de magnifiques tapisseries prêtées par le Roi avec la litière de Charles-Quint, un banc de chêne sculpté du duc de Médinacéli, un meuble incrusté et garni de bronzes du marquis de Viana, un coffre ogival de la marquise de Monistrol, des candélabres de fer du XVe siècle, au comte de las Almenas, et la table de campagne du duc d'Albe. A l'occasion des fêtes de Grenade, la municipalité de cette ville et l'Académie des Beaux-Arts y ont ouvert, avec le concours et dans le superbe musée particulier du collectionneur belge connu M. Meersmans, une exposition d'art rétrospectif, dont la collection de celui-ci a fourni en grande partie les éléments et où l'on a pu admirer aussi les belles tapisseries du Sacro Monte et de San Nicolas, un triptyque en émaux de Limoges du XVe siècle, ayant appartenu à Gonzalve de Cordoue et d'une valeur exceptionnelle, plusieurs sculptures et une « Immaculée Conception » d'Alonso Cano, etc. Il faut souhaiter que les villes espagnoles, suivant cet exemple et celui des expositions précédentes de Saragosse et de Valence, multiplient ces exhibitions de leurs trésors artistiques, souvent ignorés ou dispersés.

A signaler, comme expositions particulières, celles du jeune et notable peintre Anselmo Miguel Niéto, qui abandonne ses grandes compositions inspirées de la Renaissance italienne pour les portraits, où il continue toutefois à cultiver l'italianisme archaïsant et à recevoir l'influence de M. Roméro de Torrès, mais dont plusieurs sont de belles et fortes œuvres, et celle de types castillans et de dessins décoratifs de M. Loygorri.

Je vous ai signalé il y a deux ans le litige suscité par la vente au Kaiser Friedrichs Museum de Berlin, pour la somme 1.150.000 francs, du fameux tableau de Hugo Van der Goes « L'Adoration des Rois Mages », appartenant au Collège des Pères Escolapios de Montforte (Galice), mais dont le ministre des Beaux-Arts d'alors, M. Burell, avait empêché l'enlèvement, les titres de propriété des Pères et du titulaire du patronat, le duc d'Albe, qui avait autorisé la vente, sur ce tableau qui provenait d'une fondation de 1543, lui paraissant douteux. Or, ces jours-ci, sur le bruit que, devant les réclamations réitérées de l'Allemagne, le Conseil d'État avait statué que le gouvernement espagnol ne pouvait s'opposer à la livraison du tableau à moins de l'acheter lui-même, M. Burell et le député républicain Soriano ont interpellé le ministre actuel, M. Alba, et il s'en est suivi un long débat, où sont intervenus aussi le duc d'Albe et le président du Conseil, M. Canaléjas, et qui n'a pas éclairci le fond de la question, ni apporté de solution

concrète. Mais l'impression dominante est que, malgré les efforts des partisans de l'interdiction, le chef-d'œuvre de Van der Goes émigrera bientôt. Pour prévenir autant que possible les spoliations de ce genre, un récent décret a créé un patronat du Musée du Prado, sur le modèle de ceux des Musées étrangers, composé du duc d'Albe (mêlé, comme on l'a vu à l'affaire de Montforte, mais dont le rôle y est resté correct et conforme à sa charge de protecteur du Collège), des amateurs MM. Gustavo Bauer, Lazaro Galdiano, Pablo Bosch, de l'académicien M. Octavio Picon, des critiques MM. Cossio, Beruete et Saint-Aubin, du directeur du Prado, M. Villégas et de l'inspecteur des Beaux-Arts, M. Herrero. Ils auront pour mission de préparer un nouveau catalogue et un nouveau plan de services du Musée, placé désormais sous leur contrôle direct, de dresser l'inventaire des œuvres confiées jadis en dépôt à diverses corporations, de stimuler les donations d'œuvres d'art et les conférences artistiques, et d'entretenir des rapports suivis avec les autres musées nationaux et étrangers.

J. CAUSSE.

SUISSE

ALBERT WELTI peintre et aqua-fortiste né à Zurich nous a quittés l'autre semaine en laissant d'admirables cartons gouachés pour la décoration de la Salle du Conseil des Etats à Berne que son ami Balmer, l'excellent peintre, mènera à chef sur l'une des vastes murailles du Palais fédéral. Welti meurt à cinquante ans, après nous avoir donné sa pensée en une conception philosophique un peu nébuleuse, mais toujours exprimée avec une fraîcheur, une candeur d'enfant.

Très épris du génie de son illustre maître Bœklin il n'en garda toutefois que les moyens d'expression. Initié aux saveurs de la peinture en tempera, sous vernis, cet artiste qui n'était pas dans le sens complet du mot un tempérament de peintre ni un décorateur — la simplicité linéaire lui manquait — fut surtout un parfait imagier moyennageux. Type absolu d'autodidacte, esprit curieux qui ne voulut rien de l'empreinte moderne, idéaliste et socialiste, nous l'avons vu s'insurger en des colères généreuses contre les turpitudes ambiantes.

Il était d'autant plus aimé, respecté et admiré de chacun pour son grand talent, sa poétique et son esprit chevaleresque. Tous les musées suisses possèdent de Welti des œuvres qui sont le fruit de recherches profondes quoique d'impression spontanée et non pas seulement le résultat de qualités instinctives. Les principales sont : *les Pénates*, *Portrait de mes Parents*, le *Départ de la Mariée*, le *Jugement dernier*, et ces charmants cartons dans le goût des paysanneries suisses du XVIII[e] siècle pour la *Landesgemeinde* destinée au Palais fédéral. Enfin une série hors pair d'eaux-fortes grandes et petites, très curieuses et parfois émouvantes.

L'université de sa ville natale l'avait nommé docteur *honoris causa*.

L'exposition iconographique ouverte en l'honneur de Rousseau au Musée Rath à Genève a obtenu un vif succès. L'installation faite par le D[r] Weber fut ingénieuse. Toute l'imagerie rousseauiste, des Charmettes à Ermenonville est là, retraçant les grandes étapes par des salles à l'entrée desquelles est inscrit le nom de l'œuvre correspondant à telle période, chaque salle contient l'iconographie se rattachant à cette période. Beaucoup de gravures de Moreau le Jeune, Cochin, Barbier; des grandes estampes en couleurs anglaises et françaises, quelques unes de Schall. Voici Jean-Jacques apportant des fleurs des champs à une jeune *dame* allaitant, assise sous un arbre ombrageant une chaumière; au second plan, une brebis et son agneau complètent ce tableau. Le titre : *Jean-Jacques Rousseau ou l'Homme de la Nature*. L'époque et la prodigieuse influence du philosophe Genevois sont résumées dans cette belle estampe.

L'exposition est nombreuse mais les sujets cent fois répétés sont lassants parfois. Il y a aussi quelques mauvais portraits à l'huile et beaucoup de choses insignifiantes. Mais la présence du merveilleux portrait de M[me] d'Epinay par Liotard, œuvre supérieure à n'importe quel Latour et le buste de Houdon relèvent très haut cette exposition. Dans les vitrines, toute une bibliographie illustrée et quelques manuscrits dont l'un des cahiers du premier brouillon de l'*Emile*. Une lettre de Rousseau à Tronchin de 1759 (en pleine bataille Rousseau-Voltaire) se termine en ces termes : « ô respectable Tronchin restons tous deux où nous sommes. Vous pouvez encore honorer votre patrie. Pour moi il ne me reste qu'à la pleurer. »

Voltaire à qui Tronchin soumit la lettre, l'apostillat de l'aimable façon que voici : « Extrême insolence et une extrême sottise et rien n'est plus sot à un Jean-Jacques que de dire le genre humain et moy. »

L'éternel antagonisme de l'Esprit et du Sentiment ! Mais celui-ci fut plus fort et plus fécond que celui-là.

Jean et René Morax, les frères du docteur bien connu à Paris ont doté leur pays romand du théâtre de Mézières, là-bas en pleine campagne Vaudoise, dans le Jorat, à l'orée des vastes forêts de sapins — chaque année, pendant quinze jours et plus, les foules se transportent à Mézières où l'on passe des heures toujours trop courtes. — M. G. Doret, le compositeur des Armaillis est le principal collaborateur de M. René Morax et nous avons eu de ce grand musicien, l'an dernier, un Orphée intégral qui lui a fait le plus grand honneur et qu'honora de sa présence — à Mézières — le maître Saint-Saëns. A l'Orphée a succédé cette année la « Nuit des Quatre temps » de R. Morax, musique de Doret, décors de Jean Morax et Aloys Hugonnet; tragique légende montagnarde (1) dont j'aurais voulu vous parler avec détails si je n'en étais empêché par le peu d'espace dont je dispose ici. Cependant je tiens à vous signaler les décors très beaux dont le succès est considérable — il y a notamment un village sous la neige dans l'ombre claire et froide avec au milieu un grand Christ en croix se profilant sur un fond d'alpe neigeuse ensoleillée qui est une œuvre parfaite, un autre décor de neiges et forêts, puis un autre du glacier dans lequel errent pendant la Nuit claire des Quatre Temps, les ombres blanches des trépassés et enfin au village, l'intérieur d'auberge aux meubles peints de fleurs, dans lequel se passe la première partie du drame. — Tous ces décors éclairés selon l'heure, très ingénieusement, sont des œuvres remarquables par la puissance de leur effet et leur simplicité. Ils ajoutent infiniment à l'âpre saveur dramatique de cette légende du Haut-Valais. Les costumes (voir surtout ceux des fillettes endimanchées) les curieux effets d'éclairage des soirs et des nuits achèvent de faire de la « Nuit des Quatre Temps » une œuvre d'art complète dont je vous devais l'écho dans cette revue.

CHARLES GIRON.

(1) Texte en librairie chez Foetisch frères, éditeurs, Lausanne-Paris.

ORIENT

Constantinople. — Au moment où une exposition s'ouvre à Péra des œuvres de Mlle Thalia Floras, il m'est agréable [illegible] à présenter cette femme-peintre hellène aux lecteurs de *l'Art et les Artistes*. Le plaisir est d'autant plus grand que Mlle Thalia Floras est avec Mlle Sophie Lascaridi — dont nous admirions naguère encore, à Paris, le *Souper Breton* au « Salon de la Nationale » et la *Burette* au « Salon des Indépendants » — une des artistes les plus en vue de la Grèce contemporaine.

Née à Siatista, petite ville de la Macédoine, Mlle Thalia Floras vint toute jeune à Constantinople, où elle reçut à l'École supérieure Zappion une éducation brillante. C'est à cette École qu'elle acquit les premières notions de l'art auquel elle ne tardait pas à se consacrer entièrement. Lorsqu'elle se sentit assez maîtresse de son crayon et de sa palette, elle pensa parfaire en Europe son éducation artistique. Munich l'attirait, Munich où ses illustres compatriotes Nicolas Gysis et Georges Jacovidès avaient acquis célébrité et professaient à l'Académie des Beaux-Arts. Elle les rejoignit. De 1895 à 1898, elle suivit les cours des deux maîtres hellènes et fréquenta assidument les ateliers des plus grands peintres bavarois.

Sûre enfin d'une technique longuement étudiée, elle commença de produire. Un premier envoi, en 1900, à la section grecque de l'Exposition Universelle de Paris lui valait une mention honorable.

Depuis, elle n'a pas cessé d'exposer et de peindre. Athènes, Munich, Constantinople, firent, à différentes reprises, des Expositions de ses œuvres, diffusant chaque fois davantage son nom. Une exposition collective de ses toiles qui eut lieu en [illegible] au Kunstverein de Munich, au Musée Ducal de Weimar, à Halle, à Mannheim, à Heidelberg, etc., rencontra dans toute l'Allemagne le succès le plus éclatant et consacra son talent, surtout son talent de portraitiste.

Nul n'ignore que le « portrait » est la pierre de touche des vrais peintres. On peut être piètre dessinateur et médiocre coloriste et brosser, non sans quelque effet, une marine ou un paysage. On ne peut, par contre, s'aventurer à fixer une physionomie sur la toile que si on est absolument maître de son crayon et de sa palette.

Suivant les traces de son professeur, Georges Jacovidès qui, en dehors de ses merveilleux « tableaux d'enfants », a peint d'admirables portraits, Mlle Thalia Floras a su rendre quelques « expressions » avec un art qui échappe à toute critique, telles entre autres *Les deux sœurs*, *Portrait d'enfant*, *Portrait d'homme* et surtout *Méditation*, une figure très fouillée de vieille femme, éclairée intensément par la pensée du modèle et où l'accumulation des détails caractéristiques du visage trahit la ressemblance parfaite des traits et la *Princesse bleue*, un ovale de très pure ligne silhouetté dans le ciel clair d'un paysage lointain qui l'encadre de rêve et semble être un écho de couleur de la robe azurée de la jeune fille.

Paysagiste, Mlle Thalia Floras l'est aussi de façon remarquable, et ses paysages marins des rives du Bosphore et de la Marmara, tels *Maisonnettes sur le Bosphore*, *Paysage au Bosphore*, les *Pins de Prinkipo*, *Paysage de Kadi-Keuy* et ses vues de l'Attique et de l'Acropole, comme les *Ruines du Roc sacré*, l'*Erechtheion*, le *Parthénon* et le *Temple de la Victoire Aptère* sont des merveilles de dessin et de coloris.

Je ne puis en terminant cette rapide chronique qu'exprimer le regret de ne pas voir Mlle Thalia Floras prendre, à l'exemple de sa compatriote, Mlle Sophie Lascaridi, une part active à nos Salons annuels où elle ne tarderait, certes pas, à mettre hautement en lumière son art et son talent.

Adolphe Thalasso.

Echos des Arts

La distribution des récompenses au Salon des Artistes français.

A cette cérémonie annuelle, présidée cette année par M. Léon Bérard, le jeune sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, a prononcé, avec son habituelle éloquence, un discours aussi remarquable que courageux, dont nous détachons le passage suivant qui a été particulièrement applaudi ; nos excellents sculpteurs y trouveront, espérons-le, un sujet de [illegible] méditations.

« Nous nous trouvons parfois en présence d'œuvres de [illegible] très importantes — et qui n'ont [illegible] destination précise. Une statue, un monument peuvent-ils être conçus et exécutés sans que l'artiste ait à se préoccuper [illegible] du cadre, de l'emplacement [illegible] C'est un problème d'ordre technique [illegible] point de le résoudre. Ce [illegible] est assez souvent amené [illegible] sans titulaire déterminé. Si j'osais me servir d'expressions empruntées à la pratique [illegible] que l'on [illegible] découvert sur le [illegible] suivant un axiome [illegible] honnête homme », il ne [illegible] guère son acceptation... Vous savez, messieurs, tous [illegible] esthétique que [illegible] conditions [illegible] tion, fussent-elles agréables, ou jolies, ou même belles, il n'est que trop facile de saccager, à Paris, de belles perspectives ou d'enlaidir au loin quelque paysage français... Les sculpteurs à qui je parle sont de trop bons artistes — quelques-uns de trop grands artistes — et ils aiment trop la beauté de leur pays pour ne pas accepter l'observation que je leur adresse en toute cordialité et en toute sympathie. »

M. Léon Bérard salue ensuite l'effort et les succès croissants des artistes décorateurs qu'il faut « traiter de plus en plus franchement en artistes », qu'il faut soutenir « en raison du grand intérêt français qui s'attache à leur œuvre ».

BULLETIN DES EXPOSITIONS

Paris. — *Grand Palais des Champs-Elysées.* — De juillet à octobre, exposition internationale des arts du travail.

Nancy. — Société lorraine des Amis des Arts, exposition annuelle du [illegible] septembre au 10 novembre 1912.

Stuttgart. — Exposition d'art allemand avec section internationale, de mai à octobre 1913.

Louvain. — Exposition des Beaux-Arts et Arts appliqués du [illegible] au 22 septembre 1912.

Newport. — Exposition internationale des Beaux-Arts en août et septembre 1912.



Ph. Lacoste. *Academia de la Historia, Madrid.*

PANNEAU PROVENANT DU MONASTÈRE DE PIERRE

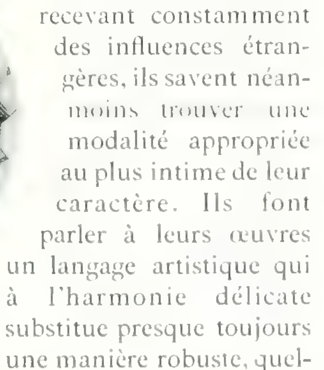
La Peinture en Espagne et en Portugal

PAR

A. DE BERUETE Y MORET

I

Les historiens de notre Art observent que les Espagnols se distinguent moins par l'originalité dans la production que par l'inspiration et une forte et libre expression du tempérament. Tout en recevant constamment des influences étrangères, ils savent néanmoins trouver une modalité appropriée au plus intime de leur caractère. Ils font parler à leurs œuvres un langage artistique qui à l'harmonie délicate substitue presque toujours une manière robuste, quelquefois violente à force d'être expressive. L'austérité, vertu castillane, revêt des formes où la passion, loin d'exclure la sincérité, l'accroît.



Ph. Lacoste.
Madrid. Bib. de l'Escorial.

CODE VIGILANO
(MANUSC. DE L'AN 966)

La peinture espagnole n'a pas tendu, en un développement plus ou moins capricieux, à obéir à des idées exclusives de fine beauté et de sélection scrupuleuse. Scrutant plus au-dedans, elle a préféré refléter, avec une rare précision, le fond inné de l'être. Elle nous offre, par dessus tout artifice, la vérité : vérité terrible, douloureuse parfois, réfléchie et calculée à l'occasion sans cette *saudade* (1) lyrique de la peinture portugaise, sans l'habile « savoir faire » de la française, sans cette minutie chère aux artistes du Nord et sans le charme magique de leur maîtresse à toutes, l'Italie. Nous allons voir, à travers ces pages, comment se définit son évolution.

(1) Mot [illegible] talgie.



Ph. Lacoste — *Colegiata de San Isidoro de Leon*

SAUVEUR BÉNISSANT, FRESQUE DU "PANTHÉON DES ROIS" (FIN DU XIe SIÈCLE)

L'art pictural proprement dit n'apparaît en Espagne qu'au XIVe siècle. Pour rechercher ses origines, il faut remonter à des manifestations fort antérieures, telles que les miniatures qui illustraient les manuscrits et les décorations murales.

Des premières, correspondant à l'époque visigothe, nous ne savons que ce qu'en dit Saint-Isidore (Ethym. liv. XIXe, chap. XIVe, *De pictura*). « Maintenant, on trace d'abord les lignes de la future image et on détermine quelques ombres; puis on les couvre de couleurs, en suivant l'ordre de l'art inventé. » Le manque absolu de documents graphiques nous empêche de juger de leur caractère et du procédé qu'on y employait. Cependant, on peut s'en rendre quelque compte par les œuvres de la même espèce, postérieures et déjà influencées du goût arabe, dont il n'est pas téméraire de supposer qu'elles conservaient en partie certains éléments de la tradition visigothe.

Parmi celles de cette période qui nous sont parvenues, figurent les enluminures de manuscrits et quelques vélins isolés. Les manuscrits à miniatures que renferment diverses bibliothèques et archives (L'Escurial, la Bibliothèque nationale et l'Académie de l'histoire) révèlent le sens de ces œuvres, intéressantes à un point de vue archéologique et historique, mais dépourvues des qualités propres à marquer les orientations et les tendances qui se sont faites jour plus tard. A titre de pure curiosité, nous signalerons, avec Justi, que dans leur style, le caractère latin du dessin, dégénéré et barbare, et qu'on qualifie souvent de « byzantin », est mêlé, ainsi que le système d'enluminure usité par les Francs, de motifs ornementaux du Nord, irlandais selon d'aucuns, mais non pas à notre avis.

Un des exemplaires les plus anciens, quoiqu'on n'en puisse préciser la date, est le missel sur parchemin provenant du Monastère de San Millan de la Cogulla et appartenant aujourd'hui à l'Académie Royale d'Histoire. De la même époque, ou en tout cas antérieures au Xe siècle, paraissent être les *Ethymologias* de Saint-Isidore et le *De Institutione Virginum* de Saint-Léandre, toutes deux conservées à la Bibliothèque de l'Escurial. C'est au Xe siècle qu'appartiennent la *Biblia Sacra* (San Isidoro de Leon) et le *Codice Lucense* (Escurial). Dans la région « levantine » (méditerranéenne), on enregistre comme de cette période le *Psautier* de Ripoll, la *Bible* de San Pere de Roda, le *Juero Juzgo* de Ripoll, le *Codice de Dardona* et les *Homélies de Beda*. Enfin, du Xe ou XIe siècle datent les *Commentaires à l'Apocalypse*, vulgairement dits *Beatos*, de Beatus, nom de leur auteur. Leur valeur historique s'accorde mal avec la rudesse de leur style.

Cet art venait à l'Espagne de la France. Le XIe siècle est, pour nous, essentiellement un siècle d'importation française, et encore qu'on dénomme



Ph. Lacoste. *Academia de la Historia, Madrid.*

PANNEAU PROVENANT DU MONASTÈRE DE PIEDRA

« irlandaises » les miniatures de ce genre, il n'est pas facile de trouver alors trace de relations entre Espagnols et Irlandais. Par contre, on relève l'influence française, clunéenne spécialement, dans les contrées limitrophes des Pyrénées, Catalogne, Navarre qui, pour des raisons naturelles, avaient de plus grandes et plus directes communications avec la France qu'avec le reste de la péninsule.

Existe-t-il quelque chose d'espagnol, de national dans de telles miniatures ? Il y a bien quelque chose, en effet, mais non dans toutes, qui les différencie de celles des autres pays, surtout des françaises auxquelles elles ressemblent le plus ; quelque chose de provenance arabe, orientale, qui, infiltré chez les artistes chrétiens de ce temps, leur donne certaine personnalité. Cela se réduit à des motifs et ornements, à la façon de traiter les sujets, au type des édifices : art, enfin, qui n'est qu'à l'état embryonnaire ; il y suffit d'un trait quelconque, comme nous venons d'en noter, pour marquer une caractéristique.

En même temps qu'on faisait des miniatures, on décorait de peintures murales les églises et les monastères. Les documents contemporains nous parlent de ces peintures, et l'on en cite quelques-unes, à la détrempe, au Baptistère de Mérida et d'autres, visigothes aussi ; de toutes, il ne reste que le souvenir. On attribue au XIIe siècle les plus anciennes connues. Celles qui subsistent encore à Soria, Leon, Tolède et en Navarre constituent autant d'indices qui portent à penser que l'art de la peinture murale s'était généralisé dans presque tous les royaumes chrétiens. Le fait que la plupart ont été détruites ne signifie rien quant à l'abondance



Coll. du Marquis de Santillane, Madrid

JORGE INGLES — PORTRAIT DU MARQUIS DE SANTILLANE

des œuvres qui devaient exister. La peinture découverte il n'y a pas longtemps dans l'ermitage de San Baudelio (Casillas de Berlanga, province de Soria) est regardée comme la plus antique des quatre mentionnées ci-dessus. Suivant les auteurs de cette découverte, les restes trouvés ne sont pas postérieurs au XIIe siècle ; leur archaïsme médiéval est une note de rude indépendance. Ce sont des peintures à la détrempe sur le revêtement de plâtre. Les sujets se rapportent, soit à la vie du Sauveur, soit à des scènes pittoresques avec chasseurs, chevaux, aigles, etc., les secondes représentant sans doute quelque miracle.

De la comparaison de toutes ces peintures avec celles du Panthéon des Rois, à Leon, on retire la conviction qu'elles les précèdent chronologiquement ; en outre, leurs figures sont plus parfaites que celles des miniatures des *Codices Beatos* du Xe et XIe siècle, et elles offrent une plus grande parenté avec celles du XIIe.

La décoration de la voûte du Panthéon Royal à San Isidoro, de Leon, appartient au début du XIIIe siècle au plus tard. Elle comprend trois grandes compositions : *Le Sauveur bénissant* au centre, et sur les côtés : *La Cène* et l'*Institution de l'Eglise* ainsi que d'autres scènes de moindre importance sans ordre bien défini.

Avant de connaître la trouvaille de Casillas de Berlanga, on croyait les peintures de Leon les premières de la série et byzantines par leur style. Aujourd'hui, l'on juge cet ensemble d'un intérêt capital, non qu'on le suppose l'œuvre d'un artiste étranger, mais par ce que prouve, en faveur de la production espagnole, le fait qu'il y ait eu un homme de talent capable de concevoir et d'exécuter avec une telle maëstria.

Les vestiges de décoration murale, cachés jusqu'en 1871 dans l'abside du « Cristo de la Luz » à Tolède et qu'on prit d'abord pour une œuvre byzantine, peut-être de la fin du XIIe siècle, n'ont pas autant de valeur. On y trouve plus de rigidité et un esprit plus barbare que dans ceux de Leon. Les archaïsmes « locaux » que trahit leur facture, imputables sans doute à un artisan moins adroit, n'autorisent pas à assigner à ces peintures une date si lointaine. Il en existe quelques-unes encore en Navarre, qui remontent peut-être au XIIIe siècle, et peut-être aussi sont dues à une main française, de même que d'autres de la région pyrénéenne, à Sigena (province de Huesca) et à Roda.

A partir du XIIe, la peinture en Espagne offre un caractère nettement progressif, indiqué par les manuscrits déjà plus nombreux, parmi lesquels se distingue celui qu'on a mal nommé *Livre gothique* (Archives de la Cathédrale d'Oviedo) appartenant à l'époque romane.

Ce que nous avons mentionné jusqu'ici ne fournit guère, en ce qui concerne la peinture, que des antécédents, mais non ses origines véritables. Nous sommes déjà tout près de celles-ci avec la série de devants d'autel peints et de panneaux qui, provenant de divers points des Pyrénées, se trouvent réunis au Musée épiscopal de Vich. Le panneau découvert dans le village de Montgrony (numéro 9 du Musée) rappelle de très loin, avec ses figures grossièrement peintes, à grandes taches

rouges sang de bœuf sur fond d'ocre jaune, les miniatures des Apocalypses espagnoles.

Le coloris de cette œuvre et d'autres analogues, obtenu au moyen de teintes plates et vives, sans être claires ni différenciées par des raies noires, s'altère, de même que leur dessin, à l'extinction du XIIe siècle. Depuis lors, on imite en Catalogne l'art byzantin en employant pour le modelé certains reflets cuivrés et en reproduisant, avec plus d'élégance à l'occasion, les formes de cet art.

En dehors d'autres exemples, on ne sort pas jusqu'ici du domaine décoratif, d'un art explicatif, auxiliaire, soit pour l'illustration des manuscrits, soit pour l'ornementation des monuments. Plus tard, il conquiert son entière indépendance et se constitue, à proprement parler, de manière à se suffire à lui seul pour éveiller l'émotion. Parallèlement à cette évolution, la miniature est peu à peu reléguée à une condition subalterne.

La peinture à l'étude de laquelle nous avons à consacrer notre attention est la peinture tabulaire ou de retable.

Les peintres florissant en Espagne à partir du XIIIe siècle jusqu'à la première moitié du XVIe sont ce qu'on appelle les primitifs espagnols. Il n'est pas facile de les classifier. Cependant, nous croyons voir qu'ils forment deux grands groupes, l'un comprenant ceux d'Aragon, Catalogne et Valence, l'autre ceux de la région centrale, les Andalous inclus.

Alors que dans le royaume d'Aragon les influences italiennes demeurent plus marquées et constantes, soit que le peintres les y reflètent plus spontanément, ou parce que des relations politiques et d'ordres divers préexistaient entre ce royaume et l'Italie, dans la région centrale ces influences sont plus faibles. Par contre, les peintres de cette dernière région adoptent d'enthousiasme le style flamand d'abord, puis le germanique. Si, en Catalogne, nous constatons la prédominance de l'école siennoise et à Valence la trace de diverses tendances, nous découvrons le style flamingo-espagnol dans le Nord-Ouest de la Castille, et un caractère « eyckien » très marqué dans le Centre. L'Andalousie, au sein de ce groupe, forme une sous-école plus italianisée, apparentée à l'art catalan.



Coll. du Marquis de Santillane, Madrid

JORGE INGLES — PORTRAIT DE LA MARQUISE DE SANTILLANE

De laquelle de ces manifestations va surgir le véritable art espagnol ? Il est difficile, en toute rigueur, de le préciser. Notre opinion est que la peinture nationale n'apparaît qu'ultérieurement à toutes les influences ci-dessus notées, avec un esprit d'indépendance à peu près absolue et où la tradition n'a que peu de poids.

Malgré cette opinion personnelle, nous devons consigner celle de M. Emile Bertaux sur une question de telle importance : « Jusqu'au milieu du règne des Rois catholiques — dit-il — l'art catalan est l'art aragonais restèrent complètement séparés du castillan. Les origines d'un art indépendant et vigoureux, du véritable art espagnol, c'est en Castille qu'il faut les chercher, parmi les fidèles imitateurs de la technique flamande ».



Ph. Lacoste. Coll. Lazaro, Madrid

F. DE CASTRO — SAINT DOMINIQUE

Diviser en époques ces deux siècles de labeur artistique n'est pas non plus tâche facile, car la tendance de style dominante est en avance dans certaines contrées, en retard dans d'autres, et l'on ne saurait fixer le moment de transition général. Avant que l'unité nationale se fût réalisée en Espagne, les influences italiennes générales s'y exerçaient à côté de celles des écoles du Nord, y inspirant les œuvres les plus remarquables de cette période.

L'italianisme, qui dure jusqu'en 1420 approximativement, s'étend à toute la couronne d'Aragon (Catalogne, Valence et Aragon) au XIVe siècle; dans les premières années du XVe siècle il gagna la Castille et Leon avec l'Andalousie. Les écoles du Nord jouissent de la suprématie de 1420 à 1479, date à laquelle l'unité nationale est accomplie.

Dorénavant on peut procéder à une classification bien ordonnée. Quatre groupes se distinguent au cours de cette période : celui des peintres des Rois Catholiques, celui des nouvelles influences italiennes, celui des derniers représentants des tendances flamandes, et celui qui clôt la période correspondante à la vieille peinture espagnole, à l'apparition de la Renaissance.

L'érudition n'a pu encore éclaircir les origines de la peinture au Portugal. Jusqu'à Nuno Gonçalves, on peut dire qu'on ne possède d'autres renseignements que quelques noms obscurs exhumés des archives. Ce qu'on en sait aujourd'hui, c'est qu'à part une quantité de tableaux dûs à des auteurs lusitaniens, tous du XVIe siècle, il existe quelques œuvres flamandes, commandées en Flandre en leur temps, ou peintes au Portugal par des artistes néerlandais. On peut donc affirmer que si quelque courant prédomine dans la peinture portugaise, c'est celui des écoles du Nord. Les historiens qui s'en sont occupés ne mentionnent qu'en passant de rares peintures sur bois où l'on entrevoit quelques vestiges des maîtres italiens.

Parmi ceux-ci et en ce qui touche l'Espagne, on étudie aujourd'hui avec un vif intérêt la personnalité de Gherardo Starnina, peintre florentin qui voyagea en Espagne vers 1380. Aux yeux de quelques-uns, Starnina inaugure dans notre patrie le style giottesque, ce qui ne nous paraît pas rigoureusement exact. Avant qu'il y vînt, nos peintres cultivaient un art inspiré de celui de Giotto, à la vue même des œuvres de celui-ci, et importé d'Italie anonymement. Phénomène parfaitement naturel, puisque Giotto donne à la peinture un développement tel qu'il faut voir en lui le fondateur de cet art dans le monde chrétien. Rien d'étonnant que son style, déjà si fameux, se fît connaître en Espagne.

L'arrivée de Starnina et du Florentin Dello quelques années après imprima une plus grande impulsion au genre auquel les peintres espagnols étaient déjà habitués. A preuve le panneau qui figura à l'Exposition rétrospective de Saragosse, en 1908. Il représente la Vierge et l'Enfant-Jésus entourés d'anges et de personnages agenouillés à la manière de donateurs, en lesquels M. Bertaux a reconnu Henri II de Castille, son épouse la reine Doña Juana et ses enfants Don Juan (qui fut Jean Ier de Castille) et l'infante Doña Leonor. La date du tableau se place entre 1367 (bataille de Najera) et 1379 (mort du roi Henri). Suivant M. Bertaux, ce panneau trouvé à Tobed, village aragonais proche de la Castille, est une œuvre de l'école du peintre Pedro Serra. M. Sampere y Miguel pense qu'elle doit être de cet artiste même. Quant à nous, nous estimons que ce tableau peut provenir d'une main castillane ; tous commentaires à part, l'essentiel en est certain caractère réaliste, produit d'un art formé, né en Aragon ou en Castille dans des années antérieures à la venue de Starnina. Si elle est immédiatement précédée par le grand polyptyque de Pedro Serra que l'on voit à la Cathédrale de Manresa (Chapelle du Saint-Esprit) et un retable du Musée de Salsona, en égard à ce



Ph. Mas — Barcelone

DALMAU. — LA VIERGE DES " CONCELLERS "

qu'ils ont de « giottesque », il n'y a pas lieu de regarder Starnina comme l'introducteur du giottisme en Espagne.

Il existe au Couvent des Clarisses de Pedralbes (environs de Barcelone) une grande salle couverte de fresques avec scènes de la vie de la Vierge et de la Passion, peintures intactes du plus doux et pur accent siennois. Suivant les termes du contrat, elles furent exécutées et achevées en 1390 par le catalan Ferrer Bassà, peintre du roi d'Aragon, le même qui fit en 1344 le retable de la chapelle royale de Barcelone. Ferrer Bassà apprit-il l'art d'Italie à Avignon, sous la direction de Simon Martini ? Il n'avait pas besoin, contrairement à ce que soutient la critique catalane, de recevoir des leçons à Avignon. Il paraît plus naturel qu'il se soit formé à l'école d'artistes italiens en Italie, ou dans sa propre patrie, puisque les relations de celle-ci avec l'Italie tout entière, de Gênes à la Sicile, étaient alors excellentes. L'art catalan primitif, s'il ressemble à l'art provençal, se rapproche aussi beaucoup de celui de l'Aragon, à telles enseignes que ce serait une tâche ardue de différencier des œuvres catalanes d'œuvres valenciennes ou aragonaises d'après des traits typiques, caractéristiques et impossibles à confondre. En 1373, Joan Daurer signe un tableau : la *Vierge d'Inca* (dont l'air siennois ne saurait faire de doute pour personne). Ce qui précède suffit à définir la nature des influences que Starnina peut avoir apportées depuis 1378. Suivant Vasari, Starnina était né en 1354. Bien reçu par Don Juan Ier en Castille, il travailla là et en France, selon un compilateur florentin antérieur à Vasari, jusqu'en 1387, époque où il était de retour à Florence.



NUNO GONÇALVES
[illegible] DES MOINES [illegible]

Or, il y a une œuvre qui date du temps ou Starnina résida en Espagne, œuvre singulière et imposante : la décoration de la chapelle de San Blas, dans le cloître de la cathédrale de Tolède, fondation de l'archevêque Don Pédro Ténorio (1379-1399).

Que ces peintures soient de Starnina ou qu'elles méritent d'être considérées comme « giottesques », ce n'est pas là un point complètement éclairé. A nos yeux, la composition est si bigarrée, si embrouillée, qu'elle ne nous donne pas l'impression de sérénité et de pureté propre à toute peinture italienne de l'époque. Le clair-obscur de ces figures est si puissant qu'à la demi-lumière où on les voit dans la chapelle abandonnée, on les prendrait plutôt pour des bas-reliefs coloriés que pour des peintures. Leur couleur est hardie et variée. Si nous ignorions leur date, nous dirions qu'elles appartiennent au XVe siècle et nous aurions ainsi l'explication d'influences qu'il n'est pas loisible d'admettre dans la période à laquelle correspond cette décoration. Est-elle due à Starnina ? Alors ce Florentin aurait laissé en Espagne une influence bien minime.

A Tolède travaillaient alors deux artistes qui peut-être furent giottistes, sans que nous puissions l'assurer, faute de posséder leurs œuvres. Ce sont Ferran Gonzalez, auteur du sépulcre de Don Pedro Tenorio dans la même chapelle (1399) et Juan Alfau, qui peignit le retable de la chapelle de Sagrario (1418).

L'influence italienne dans la région centrale au XIVe siècle se faisait sentir jusqu'en Andalousie, où elle revêtait le même caractère qu'en Castille. La pureté de son style contraste remarquablement avec celui de la région « levantine ». C'est certainement une fresque giottesque, très abîmée et restaurée aujourd'hui, qui se trouve au couvent de San Isidoro del Campo à Santiponce, près de Séville, avec d'autres peintures murales d'une main différente, quoique de même facture, à part quelques ornements mauresques ; son aspect la classe à la fin du XIVe siècle. Au musée de Séville, à la cathédrale et dans les églises de la région, on voit des peintures sur bois qui révèlent l'existence d'une production artistique de caractère et d'expression distincts de ceux du XVe siècle. La technique de ces peintres est identique à celle des Italiens. Leur procédé est décrit dans le livre de Cennino da Colla (*Il libro dell' arte*). « Le panneau une fois enduit de colle, on collait dessus une couche de fil très fine (*impannare*) ; puis on l'emplâtrait et on y appliquait avec le plâtre des feuillages subtils et des lettres en relief (*rilevare*) : on le dorait et on polissait ensuite le fond, qu'on garnissait d'orne-

ments gravés à la frappe avec certains instruments (*granire, estampare*) et, le dessin ayant été fixé à la pointe (*gratare*) le moment venait de colorier à la détrempe à l'œuf ». Les influences italiennes s'étendant sur la Péninsule prirent un caractère différent dans les domaines de la couronne d'Aragon et dans ceux de Castille. Dans les premiers, les peintres espagnols adoptent le style italien sans dépouiller certaine imperfection, mais en gardant toujours leur personnalité. Ceux de la région centrale ne présentent aucun mélange d'air gothique local, ce qui porte à croire qu'il s'agit d'artistes étrangers établis en Castille.

C'est pourquoi l'influence de l'art siennois et florentin se développe principalement dans le « Levant ». Nous avons vu l'importance du catalan Ferrer Bassà. Elle montre qu'en Catalogne, vers 1350, les artistes du crû créent des œuvres de caractère siennois avec un tel éclat que seules les décorations du Palais d'Avignon peuvent rivaliser avec lui ou avec ceux de Pedralbes.

Ferrer Bassà eut d'excellents disciples et imitateurs. L'un d'eux, Pedro Serra, déjà cité, termina son grand polyptyque (cathédrale de Manresa) en 1394. Serra est le plus admirable des peintres de son époque. Parallèlement à la production catalane, la valencienne participait aussi du goût siennois. La floraison picturale de celle-ci a été moins étudiée, si bien que d'aucuns croient voir en Catalogne l'origine d'un genre localisé ensuite dans d'autres régions.

Au Musée de Valence, on conserve un triptyque provenant de la Chartreuse de Portaceli ; il date du XIVe siècle et surpasse en exécution celui de Manresa. Suivant une vieille tradition, le donateur de cette œuvre, vêtu en chartreux, est Bonifacio Ferrer, frère de Saint Vincent Ferrer. Le réalisme innocent de cette peinture ne peut être que d'un Espagnol aussi bien doué que Pedro Serra.

En Aragon, l'on produisit moins ; mais la qualité, parfois, est excellente. D'origine aragonaise est le triptyque reliquaire si vanté du « Monastère de Pierre », propriété de l'Académie Royale d'Histoire. Il fut exécuté du vivant de l'abbé Don Martin de Ponce et peint vers 1390. Il porte des peintures des deux côtés et était destiné à renfermer des reliques. A l'extérieur, on compte douze sujets, scènes de la Vie de la Vierge et de la Passion du Christ. A l'intérieur, il y a quatre anges à chaque porte, figures splendides et extraordinairement originales. Rien de plus éloigné de la manière des italianisants contemporains. Le reflet siennois s'y perd, tant il s'affaiblit. Mais chercher dans cette œuvre les traits distinctifs de la peinture aragonaise serait



Ph. Lacoste — *Madrid. Prado*

ÉCOLE DE BERRUGUETE

SAINT DOMINIQUE DE GUZMAN

très hasardé. La personnalité d'école ne se révèle que plus tardivement.

Au commencement du XVe siècle, la peinture espagnole n'avait pas changé de tendances. Il paraît que parmi les Florentins venus en Espagne figure un nommé Dello. S'il fut giottiste, il n'y a pas d'œuvres pour l'attester. C'est par erreur qu'on lui a attribué la toile trouvée du temps de Philippe II à l'Alcazar de Ségovie, représentant la bataille d'Higueruela, gagnée par Jean II en 1431, puisque Dello mourut dix ans avant, en 1421. Cette toile servit aux frères Bergamasques pour reproduire le même combat dans la Salle des Batailles à l'Escurial.

Dello avait un frère peintre, appelé Samson, qui vint en Espagne en 1428 ; son nom figure dans un contrat dressé en la ville d'Avila. On s'est demandé si un italien, Nicolas Florentino, auteur des peintures à la détrempe dans l'abside de la cathédrale primitive de Salamanque, ne pourrait pas être Dello en personne, qui s'appellerait Dello di Nicola. En ce cas, il faudrait rectifier les dates relatives à Dello. De toute façon, l'œuvre de Nicolas Florentino dans la cathédrale salamanquine est exceptionnelle : elle se compose de 53 compartiments. Dans la partie haute, on voit le Jugement final, avec des restes d'art archaïque, au

milieu de figures comme celles du Christ et des anges, dignes d'un maître savant et progressif.

L'*Annonciation* du diptyque appartenant à Sir Charles Robinson à Sivanage, signée par Jean de Burgos, est moins italienne, quoique assez estimable.

L'italianisme, si marqué alors en Castille, s'était, nous l'avons dit, propagé en Andalousie. A Séville, Garcia Fernandez travaillait vers 1407 comme peintre des ateliers royaux. A Grenade, le caractère italien se reflète dans quelques œuvres, notamment dans l'ensemble des fameuses peintures sur cuir au plafond de la salle de la Justice à l'Alhambra. A notre avis, elles ne procèdent pas de l'Ecole Sévillane de Garcia Fernandez, mais sont plutôt des réminiscences italiennes en rapport direct avec l'art de Catalogne.

A Valence et en Catalogne, l'influence siennoise et florentine prend fin pour faire place à une autre plus importante. En Aragon, elle n'atteint pas son complet développement; la peinture de cette contrée déchoit au XVe siècle à mesure que sa sculpture conquiert une grande réputation. Valence devance la nouvelle floraison artistique avec la venue du maître André Marsal de Sax qui, dans les premières années du XVe, importe les influences de l'art germanique. Louis Borrasà est en Catalogne le plus important de la pléïade de cette époque. Sa manière toute siennoise fait de lui le continuateur de Ferrer Bassà, avec qui il offre de profondes analogies. Son retable du Musée de Vich est son œuvre maîtresse. Il a laissé des élèves à Valence et en Aragon.

L'influence flamande pénétra très rapidement en Espagne. L'apparition de Van Eyck et l'arrivée d'artistes flamands engendra un revirement immédiat et complet chez beaucoup de peintres espagnols. Les peintres français qui avaient travaillé en Navarre durant le XIVe siècle n'avaient pas fait école. Pour les flamands, ce fut le contraire, peut-être parce qu'au fond de l'esprit espagnol palpitait une aspiration au réalisme. Les primitifs espagnols recherchaient un réalisme qu'ils ne trouvèrent pas chez les Italiens; de là, leur prédilection pour la peinture du Nord.

Depuis Don Juan II de Castille jusqu'à Charles-Quint, les relations de l'Espagne avec les Flandres furent constantes. Jean van Eyck accompagna une ambassade envoyée par Philippe le Bon de Bourgogne à Don Juan Ier de Portugal pour lui demander la main de sa fille. Van Eyck fit le portrait de l'infante et séjourna quelque temps en Espagne. Cela se passait en 1428. Il parut en Castille à la Cour de Don Juan II et revint à Bruges en 1429.

En Castille et en Andalousie, la poussée de l'art flamand fut plus puissante et décisive qu'en Aragon, à Valence et en Catalogne, où apparaissent bien des œuvres de ce style, quelques-unes très importantes, mais où se conservent chez d'autres peintres le goût et l'art italiens.

Avant le milieu du XVe siècle, se font connaître en Castille des noms de peintres du Nord. L'un d'eux est celui de Jorge Ingles, d'origine étrangère, qui peignit le marquis de Santillane et sa femme dans le retable de l'hôpital de Buitrago. La technique de ces œuvres, à l'huile, et d'autres particularités sont d'un intérêt capital.

Les Flamands, qui avaient déjà abandonné les procédés de peinture à la détrempe, imitèrent les Espagnols dans l'emploi de l'huile. On constate ce changement dans les dernières années du règne de Don Juan II. En Andalousie, l'innovation tarde quelques années, mais déjà Sanchez de Castro peint aussi à l'huile. Le style flamand-espagnol, si bien enraciné en Espagne, produit un contingent énorme d'œuvres. La critique reste perplexe devant un tel nombre de peintres et la complexité de leur production. Si beaucoup de ces œuvres sont dues à des Flamands, d'autres furent peintes par des Espagnols, leurs imitateurs.

Les traces les plus anciennes de l'art flamand-espagnol, n'appartiennent pas à la Castille. C'est à Barcelone qu'elles apparaissent avec la fameuse *Vierge des Conseillers*, signée et datée par Louis Dalmau, en 1445. La grande notoriété de ce tableau nous dispense de toute description. Son style flamand « eyckien », la composition, les figures, les anges qui semblent transposés du retable de Gand, la technique, tout enfin est de main de maître.

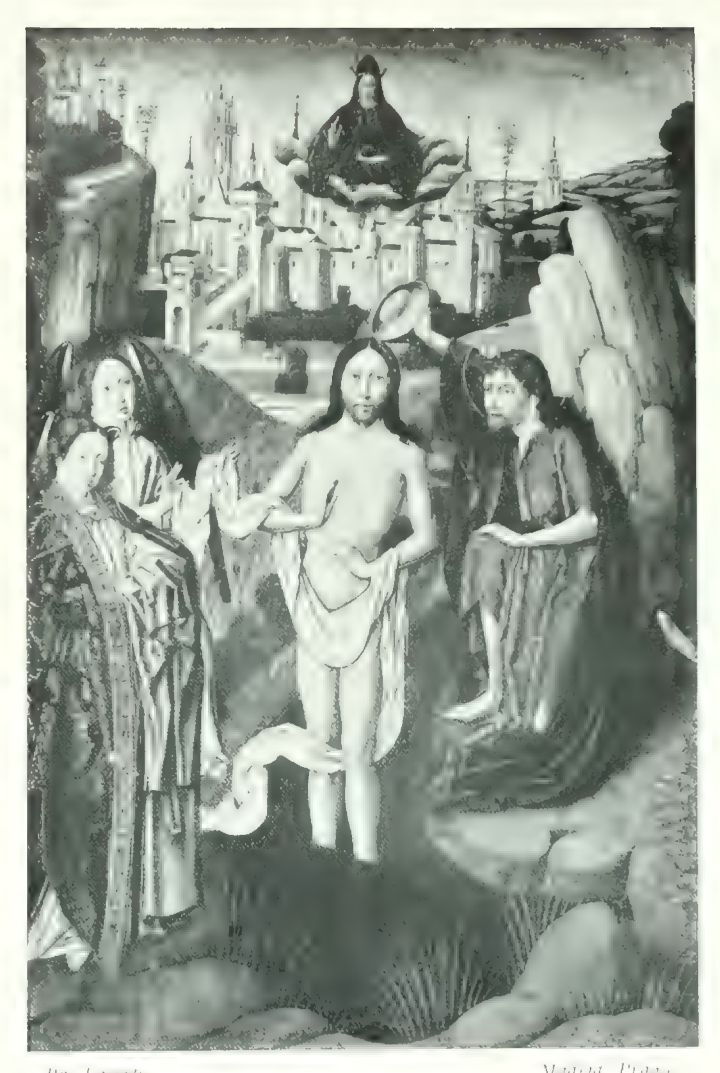
Dalmau n'était pas Catalan, mais Valencien. En 1431, il alla en Flandre par ordre d'Alphonse V pour se perfectionner aux côtés de Van Eyck. Il revient à Barcelone en 1443. Un autre Valencien, Jacomart Baço, suit, dans sa patrie, le style de l'école de Bruges. En 1440, étant peintre du roi, il se rendit à Naples. De retour à Valence, en 1451, il avait dû exécuter le triptyque que le cardinal Borgia (depuis Calixte III) offrit à la Collégiale de Jativa. Quoique inspiré de Van Eyck, il ne perdit jamais certaine douceur de l'art italien qu'il apprit dans sa jeunesse. Avec ses camarades et disciples, Rodrigo de Osona, père et fils, il prépare l'art de la Renaissance.

L'art italo-espagnol continuait à céder à celui du Nord. Les quatre panneaux du XVe, acquis en 1905 par le Musée du Louvre, et attribués à la mystérieuse personnalité du maître de Saint-Georges, sont aujourd'hui catalogués comme de l'école franco-espagnole. A l'exposition des primitifs

flamands, à Bruges (1902), où ils figurèrent, ils furent tenus pour flamands et à celle des primitifs français, à Paris (1904), pour français. La variabilité des opinions que la critique a émises prouve, à part la valeur médiocre de ces peintures, qu'on n'a pas encore éclairci ce moment historique ni délimité ces éléments de provenance distincte.

En Andalousie, Juan Sanchez de Castro florissait vers le milieu du xve. D'après ce que nous savons de lui, ce dut être un peintre éclectique. Pacheco censure son naturalisme et sa minutie dans les détails. Ce même éclectisme s'apprécie mieux en Andalousie. Au cours du xve siècle, s'établissent des relations entre artistes andalous et catalans. Bartolome Bermejo, considéré comme cordouan, alla plus que probablement en Catalogne. Sa *Piedad*, datée de 1490 (salle capitulaire de Barcelone) est d'un grand intérêt. Le nom de Bermejo a suscité un problème critique encore loin d'être résolu : dans le *Saint-Michel et son Donateur*, de la collection Wernher, signé *Bartolomeus Rubeus*, on a cru voir une latinisation du nom Bermejo (vermeil, en espagnol). L'hypothèse n'a rien de téméraire.

A l'avènement au trône des Rois Catholiques, la peinture prend un grand développement, très manifeste en Castille, en vertu de son enviable prépondérance politique.



Ph. Lacoste *Madrid, Prado*

ÉCOLE CASTILLANE — LE BAPTÊME DU CHRIST
(FIN DU XVe SIÈCLE)

Les premiers caractères déterminants de l'école proprement espagnole s'ébauchent des dernières années du xve siècle au premier quart du xvie. Pedro Fernandez de Guadalupe et Alejo Fernandez, en Andalousie, peignent sous des influences analogues à celles que subissaient les peintres vivant en Castille. Le fond de la manière germanique, si chez quelques artistes il cédait à un rapide acheminement vers l'ample manière de la Renaissance italienne, subsistait chez d'autres, d'un tempérament moins avancé, qui s'en tenaient aux formules apprises du flamand, par exemple Fernando Gallegos. Il y avait bien une tendance à l'émancipation et un effort vers l'originalité, mais notre école propre devait se constituer plus tard.

A la Cour, continuait à régner l'orientation flamande, comme nous le montre la collection de trente-quatre œuvres dont Isabelle la Catholique dota sa Chapelle Royale, qu'elle fonda à Grenade. Celles qui en sont restées et les noms des artistes, flamands pour la plupart, qui nous sont connus, en témoignent assez éloquemment. Le peintre qui, sous ce règne, jouit du plus grand renom fut Antonio del Rincon. Indubitablement il dut être un de ceux qui commençaient à s'émanciper du joug germanique. Aucune de ses œuvres ne s'est conservée : le retable de Robledo de Chavela (Province de Madrid), barbarement restauré, ne saurait donner une idée de son style. Le tableau qu'on lui attribue à Grenade (Église de San Juan de los Reyes) est de mince mérite. Rien de bien remarquable non plus dans celui du Musée du Prado également attribué, par d'aucuns, à Rincon : *Les Rois Catholiques priant devant la Vierge*. Le panneau que possède M. Traumann (à Madrid), offre un intérêt spécial par son caractère espagnol, son réalisme dans les figures et le paysage. On assure qu'il était signé Antonio del Rincon et qu'on



Ph. Lacoste *Madrid, Prado*

ÉCOLE DE BERRUGUETE

APPARITION DE LA VIERGE

A UNE COMMUNAUTÉ DE MOINES

en effaça la signature afin de le faire passer pour un Albert Dürer! Tandis qu'en Aragon la production picturale perdait de l'importance, l'école de Bruges ne parvenant pas à s'y implanter — les panneaux aragonais du Musée du Prado, du Musée National d'Archéologie et ceux qui furent exposés à Saragosse en 1908 ne suffisent pas à fixer les notes caractéristiques correspondant à cette période — et quoiqu'on y relève des influences des écoles germaniques de Cologne et d'Augsbourg, au Portugal surgissait un art dont les traits distinctifs se rapprochent de celui d'Aragon.

Est-ce là un hasard ou cette analogie obéit-elle à quelque relation ignorée jusqu'à présent ?

Le Portugal produisit peu de choses intéressantes antérieurement au « Grand Vasco ». Les [illegible] ne dénotent aucune personnalité. L'art portugais est en général influencé par le flamand. Il s'en tient à l'expression, une expression molle et sans fermeté, avec une prédilection pour les détails très poussés.

Nuno Gonçalves, qui fait exception, n'est pourtant pas complètement étranger à ces traditions. Ses deux triptyques, convertis aujourd'hui en un grand retable (Palais du Patriarche à Lisbonne) renferment une série de portraits grandeur nature, peints à l'huile avec une rare perfection, que ne surpasse peut-être, à en croire M. Bertaux, aucun de ses contemporains en Espagne, en France ou en Italie. Il use merveilleusement du blanc dans les étoffes. Lorsqu'on admire une œuvre de cet artiste, savamment étudié par le critique portugais M. de Figueiredo, le nom de Jan Van Eyck vous vient à la mémoire.

Dans les limites restreintes du tableau systématique que nous cherchons à tracer de la peinture en Espagne et au Portugal, nous devons nous borner à mentionner les rétables de Thomar, où l'on retrouve quelque chose des disciples de Gérard David. Parmi les peintres portugais qui s'éduquèrent à Anvers, nous citerons Symon Portugalois, Allonse Crasto et Edwart Portugalois, qui procède de Quentin Metsys ; le maître de Sainte Anna, le maître du « Paradis » (Christovao de Figueires ?) dont la *Vierge aux Anges* est l'orgueil du Musée de Lisbonne, le maître de Saint-Jacques et celui de Saò Benito, plus sévère et viril que celui du « Paradis ».

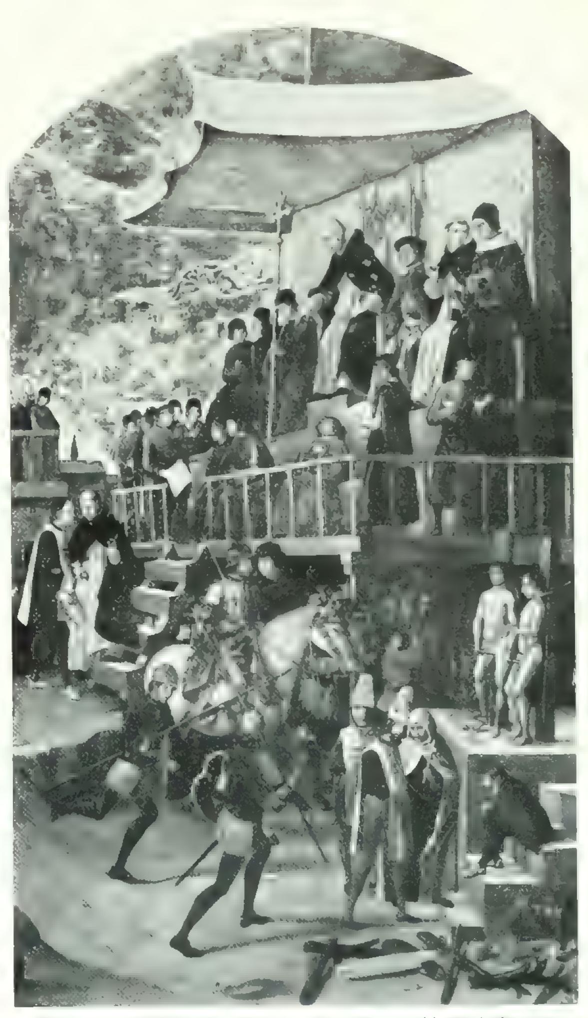
Quant au « Grand Vasco » ou Vasco Fernandes, les investigations aux archives et les récentes études de son œuvre ont mis en relief sa personnalité, qui se définit dans les panneaux de *Saint-Pierre*, *La Crucifixion* et *La Pentecôte* de la Cathédrale de Vizeu. C'est pour Vizeu que travailla Vélasco, son maître, à qui convient mieux l'épithète de « Grand ». Son *Saint-Pierre* de Sao Joào de Tarouca est de toute beauté. Un autre *Saint-Pierre*, au Musée de Coïmbre, décèle la même main. Finalement nous remarquerons, à propos de Vasco Fernandes, que son *Saint-Sébastien*, contemporain de *Saint-Pierre* (tous deux à Vizeu) accuse un style italien, tandis que le second paraît flamand.

Sans nous expliquer la nature des relations d'alors entre le Portugal, Valence et Naples, nous noterons que le retable de Saint-Séverin de Naples, qui passait pour être de Salerne, offre une grande ressemblance avec ces deux œuvres portugaises.

Au moment où commence à s'opérer le développement progressif de la peinture espagnole, apparaissent divers artistes que nous étudierons en particulier. Dans les dernières années du XVe siècle viennent en Espagne quelques peintres flamands ou allemands, si leurs noms ne nous

trompent pas. Miguel Flamenco entre au service d'Isabelle la Catholique en 1480; Melchior Aleman en 1492; Juan de Flandes, quatre ans après. Le troisième est un descendant artistique de Gérard David, mais son tempérament fut modifié par l'Espagne. Juan de Flandes peignit le retable de la cathédrale de Palencia, et aussi pour la Chartreuse de Miraflores; M. Tormo propose de l'identifier avec un Juan Flamenco qui composa la série d'histoires de Saint-Jean-Baptiste, aujourd'hui à Berlin avec le triptyque authentique de Van der Weyden ayant appartenu à cette Chartreuse.

Le nom de Pedro de Berruguete est consigné avec celui de Maestre Antonio dans une commande faite par le Chapitre de Tolède en 1483. Berruguete naquit à Paredès de Nava. Il vécut en outre à Avila, où il travailla et jouit d'une grande estime. En 1495 et 1497, il continue à être en rapports avec le Chapitre de Tolède et meurt en 1504. Il eut pour collaborateur Santos Cruz, Juan de Borgoña, autre italianisant, dut naître déjà fort avant dans le xv[e] siècle, probablement en Bourgogne. On affirme qu'il était frère aîné du sculpteur Felipe (Philippe) de Borgoña ou Biguerny, né à Langres, l'un des premiers introducteurs en Espagne du style de la Renaissance. On ignore si ce fut en France ou en Italie qu'il prit cet accent italien, si expressif dans ses œuvres. En tout cas il dut venir jeune en Espagne où il cultiva son art jusqu'à sa mort. Des documents permettent de le suivre de 1495 à 1533. Ses compositions, grandement développées, dénotent une recherche du progrès et de la délicatesse. Il peint en 1495 dans le cloître de la cathédrale de Tolède et partage avec Pedro Berruguete la décoration picturale du vaste retable destiné à la cathédrale d'Avila et que Borgoña termina en 1508. C'est un problème encore à élucider que la part respective de Borgoña et celles de Berruguete et Santos Cruz dans cette œuvre. Pour nous, tout en respectant d'autres opinions, nous estimons que les panneaux du haut sont supérieurs à ceux du milieu, mais nous croyons discerner deux factures différentes jusque dans les peintures qui composent une même portion du retable; par exemple dans les plus élevées du côté de l'Evangile (*La Prière au Jardin des Oliviers* et *La Flagellation*), nous constatons l'infériorité de celles qui trahissent la plus grande influence italienne. Par comparaison avec d'autres œuvres, nous pensons que ces dernières doivent être attribuées à Borgoña; nous ne nous risquons pas, toutefois, à préciser lesquelles sont de lui et lesquelles de Berruguete. Dans quelques-unes la confusion est grande. Faut-il croire que Berruguete en a laissé certaines



Ph. Lacoste *Madrid. Prado*

ÉCOLE DE BERRUGUETE

UN AUTO DA FE

commencées et que Borgoña les a achevées plus tard ?

A Avila, se trouve un autre retable magnifique, celui du couvent de Santo Thomas; il est de la même époque et du même style. Son coloris et sa composition nous portent à le classer parmi les œuvres de Berruguete. Il est certain qu'il diffère absolument de celles du musée du Prado qui représentent des passages de la vie de divers saints. Mais, à l'appui de notre assertion quant au retable de Santo Thomas à Avila, nous rappelons le *Saint-Jean à Pathmos*, conservé au nombre des œuvres léguées par Isabelle la Catholique à la Chapelle Royale de Grenade.

Juan de Borgoña, en 1502, dresse avec Rincon le devis de la préparation sur or et de l'exécution des figures du grand retable de la cathédrale. En 1508, il travaille avec Francisco de Amberes aux peintures de la chapelle mozarabe et, à la



Ph. Lacoste *Madrid, Prado*

ÉCOLE DE GALLEGOS — NAISSANCE DE SAINT JEAN-BAPTISTE

même date, il commence la décoration de la salle capitulaire à Tolède. Les traces de l'influence flamande y ont désormais disparu; Borgoña, en outre, cultive le genre du portrait avec un certain caractère, en représentant les archevêques de Tolède, depuis Saint Eugène jusqu'aux cardinaux Mendoza et Cisneros (celui-ci avec un singulier réalisme et non « de cire », comme les autres prélats, car il l'avait connu), au-dessous de la série de panneaux qui couvre les murs de cette dépendance de la cathédrale. De moindre intérêt, sans doute, est ce qui reste de la décoration faite par lui dans la chapelle mozarabe. Jusqu'en l'an 1533, nous relevons son nom dans les commandes qu'il reçoit du Chapitre. D'autres contemporains, Fernando del Rincon entre autres, partagent ses travaux au service de la Primatie. Juan de Flandes, étranger ou descendant de Flamands, peintre de la Reine Catholique, exécute en 1509 le grand retable de la cathédrale de Palencia. Les frères Comontes, Antonio et Iñigo et le fils du second, Francisco, se distinguèrent à Tolède; mais leur réputation n'atteignit pas à celle de Francisco de Amberes, auteur des peintures du retable de la chapelle de Saint-Eugène dans la cathédrale de Tolède, et de celui de l'église paroissiale de San Andres, où l'on voit, outre des sujets excellemment traités, des paysages riches en couleur. Chez lui, l'influence italienne subit une certaine adaptation dans le sens « espagnolite ». A d'autres peintres, Juan de Segovia et Sancho de Zamora, on attribue les panneaux de l'autel de la chapelle de Saint-Jacques dite aussi « des Luna », semblables, quant au style, aux œuvres de Francisco de Amberes. Fray Juan Corréa, plus docile à l'italianisme, se détache, par les siennes, d'une légion de peintres sans personnalité. Son panneau appartenant aujourd'hui à Sir Charles Robinson révèle un tempérament original.

L'Andalousie, en matière d'art, traversait alors une phase de « castillanisation », et, comme ceux de Castille, ses peintres puisaient en même temps leurs inspirations aux sources italiennes. Alejo Fernandez, frère du fameux sculpteur Jorge Fernandez Aleman, assujetti au modèle italien, ne perd cependant pas un aspect flamand. Ses œuvres, fortes et bien définies, accusent une trempe vigoureuse (Cf. la *Vierge à la Rose* de l'église de Santa Anna, à

Triana). De sa vie l'on sait fort peu. Inférieur à lui est Pedro Fernandez de Guadalupe, qui, plus orienté encore vers l'art italien, crée des œuvres estimables.

La tradition flamande régna durant tout le XV[e] siècle à Salamanque. L'école de cette ville est représentée par Fernando Gallegos ou Gallego, qui, né au milieu de ce siècle, se forma dans la manière flamande ou, pour mieux dire, dans celle des maîtres de Cologne, sans perdre son naturel artistique de Castillan. Il reste peu de ce qu'il a produit. Son retable de la cathédrale de Zamora dans une chapelle fondée par l'archevêque Juan de Mella compte parmi ses œuvres les plus importantes, mais la plus exceptionnelle qui soit sortie de sa main consiste dans les peintures qu'il fit pour le grand retable de Ciudad-Rodrigo, appartenant à la collection de Sir Frédéric Cook, à Richmond. Des vingt-trois panneaux qu'il comprend, l'un, *La Résurrection* principalement, dénote un style qui permet d'en reconnaître l'auteur, le « maître des armures ». Si Gallego eut quelques autres aides, c'est à la critique de le décider ; de toute façon certains panneaux ne peuvent être que de lui, tel en est le brio et la « maestria ». On cite aussi comme de lui deux polyptyques, l'un à San Lorenzo de Toro, l'autre qui décorait l'église d'Arcenillas ; quant au triptyque consacré à sainte Catherine qui se trouve dans la Salle Capitulaire de Salamanque, des documents datant de 1500 établissent que l'auteur en est Francisco Gallego et non Fernando. Mais, en égard à certaines différences de coloration qu'on remarque dans cette œuvre, doit-on penser qu'il s'agit d'un autre peintre distinct de Fernando ou d'un sien frère ?



Ph. Lacoste *Madrid, Prado.*

ÉCOLE DE GALLEGOS LA MORT DE SAINT JEAN-BAPTISTE

Nous retrouvons le style de Gallego à Leon, à Fromista, à Llanes, jusqu'à Santillana del Mar.

Les relations de Valence avec l'Italie eurent pour effet de propager l'italianisme à travers la région « levantine » avec une vive impulsion. Le retable de la cathédrale de Valence nous met déjà en présence de deux italianistes. On croyait auparavant que cette œuvre était due à Francesco Pagano et à Paolo da San Leocadio, tous deux italiens. On sait positivement aujourd'hui qu'elle est de deux espagnols, Fernando de Llanos et Fernando Yañez de la Almedina, et un contrat nous apprend qu'elle leur fut commandée en 1507.

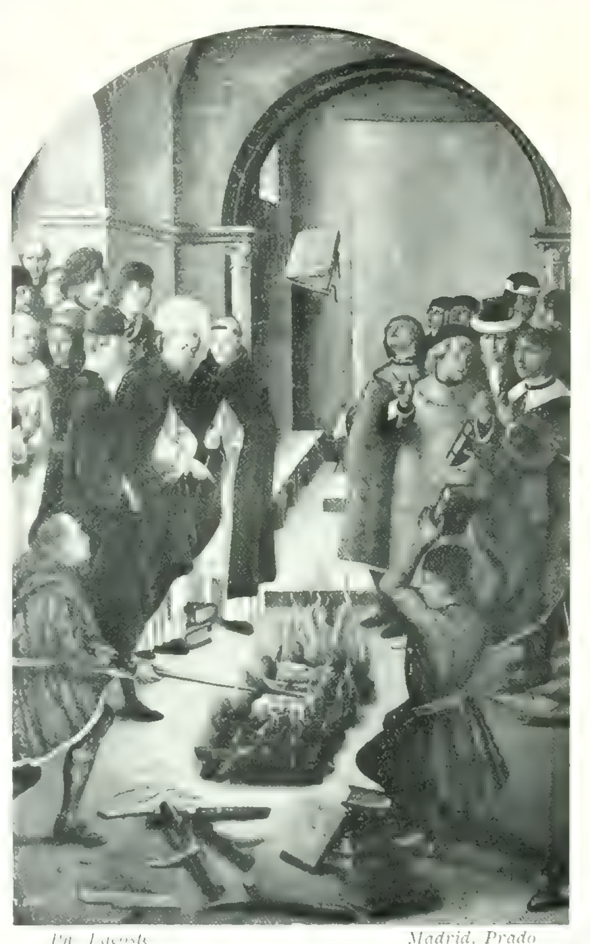
Paolo da San Leocadio et Francesco Pagano

peignirent, dans cette même cathédrale, la voûte du chœur. Le premier résidait à Valence en 1483 et en 1501 il exécuta le grand retable de la Collégiale de Gandia. On lui doit la conversion à l'italianisme de Rodrigo de Osona, chez qui l'on découvre des réminiscences de technique flamande. Du fils de Maese Rodrigo, la National Gallery possède une *Adoration des Mages* du plus haut intérêt.

La seconde manière de Paolo a eu des imitateurs, comme on peut voir à Valence, à Jativa (église Del Milagro) et dans le retable de Villajoyosa (province d'Alicante). Pèrèt Pau, fils de cet artiste, peignit le retable de Santo Domingo à Valence. Les deux Fernando, déjà mentionnés, étaient de la Manche. L'un (Llanos) est peut-être ce Fernando Spagnolo qui, en 1505, figurait parmi les disciples qui aidèrent Léonard de Vinci à exécuter le carton de la *Guerre de Pise*. Nous ne savons ni de lui ni de son homonyme ce qu'ils ont pu faire à Florence. Toujours est-il que le 1er mars 1507, ils se chargent de peindre le grand retable pour la cathédrale de Valence. De ces douze panneaux, six représentent les *Joies de la Vierge* et les six autres divers « faits » de sa vie. On est assez embarrassé de distinguer quelle part revient à chaque artiste. M. Bertaux voit en Fernando de Llanos un imitateur servile de Léonard et de Fra Bartoloméo, dont il copie les proportions. Son *Adoration des Mages* présente, invertie, la composition de Léonard qu'on admire, inachevée, aux « Uffizi ». Il est à remarquer que, dans la scène de la Pentecôte, la Vierge a le visage même de Monna Lisa. On a cherché à opérer cette distinction des œuvres des deux artistes dans le retable en question sans y parvenir jusqu'ici.

Andres de Llanos, peut-être fils de Fernando, apparaît comme collaborateur en 1521 de Yanez de la Almedina pour le retable de la cathédrale de Murcie, aujourd'hui détruit ou disparu. Cet Andres exécutait, vers 1521 aussi, les huit panneaux du retable de Caravaca.

Nous possédons des œuvres de Yañez de la Almedina. A Cuenca, il décore les trois autels de la chapelle des Albornoz. Son *Adoration des Mages*, là, est bien différente de celle de Léonard, dont il ne prend que la robustesse. Certains détails d'orientalisme font penser davantage à Venise qu'à Florence. Même dans la *Mort de la Vierge*, le plus italien de ses tableaux, il y a des franges arabes à côté de motifs d'architecture, et certain souvenir de Fra Bartolomeo. Dans l'*Adoration des Bergers*, il ne reste que peu ou rien de Léonard. Le caractère populaire des types esquisse une note « picaresque » que sauront mettre à profit d'autres artistes, par exemple Vicente Juan Macip, dont l'œuvre capitale, le retable de la cathédrale de Segorbe, gît dispersé en fragments dans ce temple. Vincente Juan Macip, mort en 1550, laissa un fils que les contemporains appelèrent Juan de Juanès, dont on a cru qu'il s'était formé en Italie. Il est hors de doute qu'il procède, par son père, de Fernando Yanez, mais son italianisme, en tout cas, lui vient de quelque élève de Paolo de San Leocadio.



Ph. Lacoste — *Madrid, Prado*

ÉCOLE DE BERRUGUETE

L'ÉPREUVE DU FEU DEVANT SAINT-DOMINIQUE

La peinture espagnole continue alors de vivre à la merci d'influences externes, sans vie propre ni inspiration. C'est le Greco, Ribera, Zurbaran, Velazquez qui, par la suite, apporteront pour la première fois à notre art la personnalité typique, l'expression d'une race qui a fait de l'École espagnole une des plus superbes manifestations artistiques de tous les pays et de tous les temps.

(A *suivre*.) A. de Beruete y Moret.

J. FRANCIS AUBURTIN



Le Chant de la Vague (Aquarelle originale)



Ph. Moreau.

L'AUBE DES CYGNES

FRANCIS AUBURTIN

La peinture décorative a trouvé, dans Francis Auburtin, le plus fidèle des interprètes. C'est par une connaissance profonde du détail qu'il parvint à le négliger, pour ne s'occuper que des larges ensembles auxquels concourait ce détail, sans y prendre une place abusive. Nous en avons l'explication par un souvenir sur la prime jeunesse du peintre : « L'enfant s'est toujours et de tout temps enfoncé au cœur de la bonne nature. Le meilleur de ses journées disparaissait en vagabondages charmants, à des battues à travers les bois et les grèves. Et comme le petit était curieux, aimait à sonder les mystères, il emportait avec lui une loupe qui lui révèlait des miracles insoupçonnés. Il élevait des chenilles et collectionnait des papillons. Et dans les grands arbres séculaires, il construisait des maisons de feuillage où il passait la journée à admirer l'aspect divers et chatoyant de la forêt. »

Un peintre lorrain, Théodore Devilly, ami de la maison paternelle, homme de cœur exquis et grand artiste, dont la sagesse fut de rester fidèle à sa province, initia Auburtin, lui donna les premières leçons au cours de ses campagnes en Normandie et en Lorraine. Le jeune élève devint un adolescent rêveur et courageux.

Quelques concours heureux à l'école des Beaux-Arts ; enfin le grand évènement, la présentation à Puvis de Chavannes, le maître incontesté des compositions où palpitent à la fois l'âme de l'artiste et l'âme de la foule conviée à un beau spectacle. Le peintre qui créa *Sainte Geneviève veillant sur Paris endormi* savait choisir ses disciples et ses amis. Il discernait avec une rare méthode, parmi les forces troubles de tout tempérament, les grandes directions de la foi et de l'enthousiasme. Il eut vite fait de sentir dans Francis Auburtin un cœur frère du sien, une sensibilité proche de sa noblesse. Il fut simple, prodigue de conseils et aida, sans conteste, à la conscience plus grande d'un talent fait d'harmonie et de haute probité. C'est Puvis de Chavannes qui poussa Francis Auburtin à exécuter les deux fresques qui décorent l'escalier du Muséum



Ph. Moreau — *Salle à manger des Fêtes à la Sorbonne (1er panneau)*

LE VERGER AU BORD DE LA MER

d'Histoire Naturelle au Palais de Longchamp, à Marseille.

Or, le grand maître, en incitant son cadet à faire un tel travail, lui rendait le plus rare hommage, car à ce même Palais de Longchamp, près des fresques d'Auburtin, Puvis de Chavannes ouvrait deux fenêtres radieuses : *Marseille, Colonie Grecque, Marseille, Porte d'Orient*, dans l'escalier du Muséum des Beaux-Arts. Le maître gardait le disciple dans sa lumière. Aucune ombre ne la troubla jamais. Probe et fidèle, Auburtin a veillé sur le feu sacré. La mort de Puvis, en 1899, le priva d'une amitié précieuse et d'un grand réconfort.

En 1893, l'année de son mariage, Francis Auburtin voyagea en Italie, s'émerveilla aux villes d'or et de somptuosité lointaine, but à la source réconfortante et travailla beaucoup. Il rapporta de son pèlerinage heureux, la grande copie de la fresque d'Andrea del Sarto, « La Madone del Sacco » qu'il a conservée dans l'atelier comme témoignage rendu à une époque de Titans.

Et depuis, que d'œuvres sont sorties des mains habiles mais discrètes du peintre ! Que de belles toiles aux évocations prenantes : 1895, *Plafond de la salle à manger de l'Université à la Sorbonne* ; 1898, *Le Fond de la Mer*, panneau décoratif pour l'amphithéâtre de zoologie à la Sorbonne ; 1899, *Décoration du grand escalier du Muséum*, Palais de Longchamp, à Marseille (salon de 1899) ; en 1900, *La Calanque* : à l'Exposition Universelle, *La Porte monumentale du Palais des Fêtes*, et *La Poterie* (Palais de l'esplanade des Invalides), décoration sur laquelle nous reviendrons ; 1901-1902, *Au Soir* et *le Matin*, panneaux décoratifs pour l'hôtel de Madame la Comtesse de Béarn ; 1903-1904, décoration murale à la salle à manger de l'Université de la Sorbonne : *Le Verger au bord de la mer*, suite de panneaux décoratifs ; 1905, *Sur un Rythme Antique* : *Portrait de Miss Helen H.* : *La Petite Danseuse Blanche* : 1906, *Orphée*, fresque acquise par l'État et destinée au Musée du Luxembourg ; 1907, *La Forêt et la Mer*, fresque ; 1908, *L'Aube des Cygnes* : 1909, *L'Essor*, fresque acquise par l'État pour le grand amphithéâtre de la Faculté de Droit et des Lettres de Lyon : 1910, *Le Jardin de la Mer* : 1911, *L'Écho, Soir Antique, Portrait sur fond de soir*. Toutes ces œuvres furent des taches de clarté mystérieuse et douce dans la foire aux toiles peintes qui se titule Salon, tous les ans.

* * *

Il est bon, au sujet de la décoration murale, de noter que tout artiste jeune a un idéal et qu'il cherche à s'appuyer, à guider ses premiers pas sur un maître qui répond à l'idéal qu'il s'est proposé d'atteindre et qui l'a traduit le plus magnifiquement. Or, le cas s'est produit pour Francis Auburtin, admirateur et disciple passionné de Puvis de Chavannes. J'ai dit *disciple*, je maintiens le mot ; mais le disciple, sur les thèmes harmoniques, parents les uns des autres, a chanté avec sa propre voix. Cet enchaînement religieux des vieux maîtres aux jeunes, forme la beauté souveraine qui s'appelle la tradition. On évolue, on prend conscience de sa personnalité, mais on est dans le bon chemin. Une fleur saine poussée au hasard serait aussi belle, ne perdrait rien de sa fraîcheur,



Ph. Vizzavona

LE JARDIN DE LA MER

dans l'ordonnance d'un beau jardin. Les sentiers battus n'ont rien de commun avec la grand'route. Suivons celle-là, elle ne commence ni ne finit. Elle se déroule et, selon les vers d'Henri Bataille :

> Regardez l'horizon que vous n'atteindrez pas
> Nichée heureuse et vieille des voix qu'on écoute
> Regardez par-dessus la haie : ailleurs, là-bas
> Regardez la route et laissez passer la route. (1)

Le sens décoratif chez Auburtin a la signification d'une force nécessaire. Par grandes taches, par plans équilibrés, dans une atmosphère impondérable, il a suivi les préceptes de Puvis de Chavannes et il ne l'a pas imité ; il a écouté sa leçon qui enseigne qu'une peinture murale doit être une peinture murale, c'est-à-dire un espace décoré, sobre de grandes lignes, propre à recevoir sa vie de la lumière même et non pas de ce que l'habileté du peintre peut y mettre, par tons sur tons ou couleurs complémentaires. Nous assistons, hélas, à des choix grotesques faits pour la décoration murale, de peintres destinés à faire du morceau, à brosser du tableau. On accroche ainsi des toiles sur des murs et les murs y perdent. Ah ! quel beau rêve réalisé pour Auburtin qu'une décoration murale complète, harmonieuse, sans heurts pour la place à laquelle on la désigne, faisant partie d'un ensemble, concourant à une beauté féconde qui ennoblira les êtres et les choses de tant de clarté retrouvée !



Ph. Moreau [illegible]

LE VERGER AU BORD DE LA MER

Et quel choix dans les sujets ! De grands thèmes : le décor de la mer, les falaises, les êtres de féerie et de la Fable, les Sirènes, les Déesses, le merveilleux jardin du Passé !

Regardez les tableaux d'Auburtin, ses grandes décorations, vous y trouverez la belle légende antique. Et le chant s'élève, grandit, prend l'ampleur d'un hymne d'adieu aux divinités disparues. Ses fonds pâles et dorés fourmillent d'évocations sonores et lointaines d'un lyrisme oppressant. Ne sont-ce pas

des fjords de la Scandinavie, des lumières inespérées des pays glaciaires? Le ciel de Norvège n'a-t-il pas étendu son manteau sur les anciens Vikings aux filles blondes? Et ces femmes escortées de cygnes nonchalants et soyeux, ne sont-elles pas des sœurs enfin réunies de l'extrême Nord et de l'Hellade rose?

Et dans ce décor nombreux, d'une poésie apaisée, voici que se meuvent les formes bien modelées des



Ph. M[illegible]

SUR UN RYTHME ANTIQUE

danseuses, des Sirènes, des femmes menues et musclées, des cygnes, des paysages dont le rêve est un emprunt fidèle à la nature et un complément des danses... tout l'art d'Auburtin s'y résume et s'y vivifie. Une synthèse en fut donnée il y a presque [illegible] années par *Les Danses nues sur fond de [illegible]*.

Nous avons la preuve de cet amour du peintre pour l'[illegible], à la fraîcheur, à l'exquisité, à la jeunesse de ce tableau : *The little white Dancig Girl* (La petite Danseuse blanche). Tout concourt à un ensemble adorable, la musique de la couleur, la forme simple, le ton des gestes précis, saisis dans leur silhouette vibrante.

. . .

Je me souviens de l'effet inattendu que produisit sur moi la décoration du Pavillon de la Poterie au Palais de l'Esplanade des Invalides, à l'Exposition de 1900. Parmi tant de baraques peintes, de ton « gueulard », Auburtin apportait une note touchante et d'une belle simplicité. On sentait qu'il avait travaillé près de l'artisan, et qu'il affirmait que toute décoration murale doit être la construction d'un sujet dans des gammes de lumière, le concours d'une création heureuse, à l'ensemble, la manie, — je veux dire la volonté décisive, — de la simplicité et de la discrétion. On en manque, hélas, puisque nous sommes tombés à la peinture d'affiche à présent. Que soit enregistrée à jamais la protestation hautaine d'Auburtin. Et tout cela se résume



Ph. Moreau

ORPHÉE

dans une page comme cette *Pêche au Gangui*, le rare morceau que cita Léonce Bénédite, comme exemple de peinture décorative, au Salon de 1899.

*
* *

L'atelier d'Auburtin, au bord de la Seine, dans un paysage traditionnel, est lumineux et bourdonnant comme une ruche ; il y vibre et palpite une âme anxieuse de vie et de rêve. Il est touffu de dessins rares et de schémas significatifs, de peintures à l'eau qui semblent des fresques, car les vieux papiers à la main jouent le rôle du mur de chaux fraîche avec lequel la matière fera corps, et toutes ces feuilles d'un bon livre représentent le travail d'été « le meilleur », nous disait le peintre, « dans les bois, au bord de la mer, où je me promène toujours, comme autrefois, avec ma petite loupe ». La curiosité native n'a pas changé, elle s'est complétée.

Et nos yeux sont ravis par le choix poétique des sujets. La falaise est comme un sphinx qui regarde la mer. Les paysages maritimes sont très longs, pour chanter l'infini des flots ; et quel sentiment s'en dégage ! Certains tableaux faits à Grasse, les jardins entr'autres, sont des décors pour le Décaméron. La diversité des sites : La Savoie aux arêtes vives, aux plaines grasses ; les arbres normands dressant leurs silhouettes sur les rouges et les ocres des terres ; cet effort lent, sincère, témoigne du document pris sur place en une minute de rare émotion, et de la joie du peintre qui, rentré chez lui, dans le calme de l'atelier, songe à la nature, premier élément de beauté, dont les Japonais, ces maîtres inégalés, recherchaient la rareté pour des œuvres précieuses. Nos regards se posent encore sur les grandes compositions, sur l'évocation musicale de *La Forêt et la Mer*, *l'Éveil des Cygnes*, *Le Jardin de la Mer*, pages de poésie ardente et de mélodieux apaisement.

*
* *

Francis Auburtin, se rappelant les heures d'enfance, nous écrivait récemment : « Malgré mon goût pour la vie en haut des arbres, je n'ai jamais déniché d'oiseaux. Je les regardais vivre avec joie. Rien n'est plus joli que de les voir chez eux. Maintenant où je suis trop vieux pour escalader les vieux chênes, je passe de bonnes heures dans les bois à épier leur petite vie dans leurs maisons vertes !!... On devrait apprendre à l'école, aux enfants, à aimer les arbres et les oiseaux sans couper les uns et tuer les autres !!! Cela ferait du bien à notre pauvre pays !!! »

De telles paroles sont celles d'un sage et d'un poète, d'un de ceux qui savent écouter, avec piété, le bruit des choses, des plantes et des animaux

familiers, en vivant le soir, au seuil des maisons où suivit la tradition.

En notre siècle où le progrès (?) défigure les paysages, il s'est trouvé un homme assez brave, d'un art assez héroïque, pour chanter la fable éternelle de la beauté résumée par quelques couleurs, quelques formes, des ciels légers, des regards fleurs d'illusion), pour s'obstiner à n'être qu'un grand imagier du rêve, à tourner les feuilles d'un livre où s'inscrit la légende rare et dorée de ce qui ne meurt jamais. Et, quelle joie, quelle ivresse il doit savourer ; quelles musiques il dut entendre qui le bercèrent d'une radieuse harmonie !! Quelles voix lui parlaient bas, tout bas... « Que t'importe !! Fuis le nombre, le tumulte, la course au clocher, la vanité satisfaite des marchands ; nous sommes là, nous, tes inspiratrices, comme les symphonies étaient présentes aux yeux hallucinés de Beethoven ! Nous sommes là, nous, les berceuses, les Divinités disparues, les Naïades, les Sirènes, les Tritons ardents ; nous suivons le sillage adoré d'Aphrodite la Folle et de Vénus la Blonde ; nous t'emportons vers la rive heureuse où Pan célèbre, par les chants de la flûte courte, la nature adorable et les vergers pépieurs embaumés de miel et pleins d'oiseaux. Suis-nous, dédaigne le monde et le suffrage ridicule d'un peuple qui a perdu toute notion de beauté. Garde tes fleurs, garde tes chansons, garde tes visions de délire ; tu seras consolé quand tu en feras l'offrande au silence, sous les grands arbres, devant l'extase du ciel !!!... »

Voilà ce que disaient les voix qui conseillèrent Francis Auburtin. Sachons-lui gré de nous en avoir donné le vivant écho dans des compositions pures comme des jardins et lyriques comme des poèmes ardents.

J.-F.-LOUIS MERLET.



Ph. Vizzavona

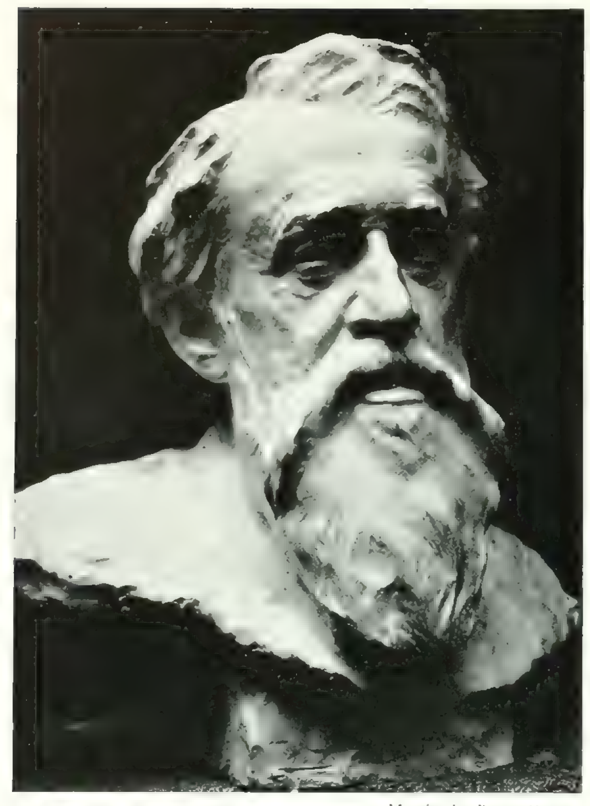
NYMPHE À LA CONQUE



BUSTE DE JEUNE FILLE (MARBRE)

VICTOR ROUSSEAU

Une petite réunion d'œuvres, assez mal présentée au dernier Salon d'Automne, un morceau isolé dans la section belge de 1900, quelques études jadis exposées à l'*Art Nouveau* de la rue de Provence, voilà à peu près tout ce que le public français a pu voir de Victor Rousseau, et l'on ignore, pour ainsi dire, chez nous, cette figure d'artiste, une des plus nobles et des plus délicates pourtant dont puisse s'honorer l'art belge contemporain. Aussi fut-ce une réelle surprise et un précieux enseignement pour ceux qui visitèrent l'an passé l'exposition de Charleroi que d'y ren-



Musée de Bruxelles

BUSTE DE CONSTANTIN MEUNIER

(MARBRE)

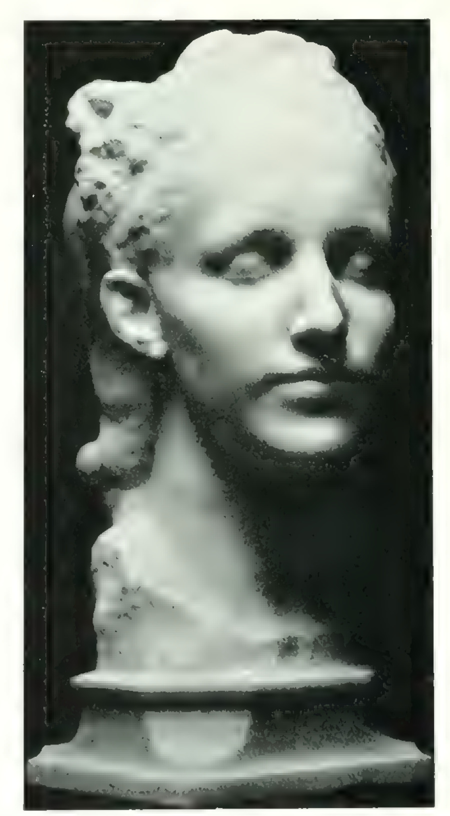
pour nous qui avons un peu trop tendance à ne voir dans la réunion d'éléments composites et variés dont se constitue la Belgique moderne que ceux qui relèvent de la grasse et lourde Flandre.

C'est du Hainaut que Rousseau est originaire, d'un pays de carriers d'où les ouvriers tailleurs de pierres partent encore, comme jadis les tombiers mosans qui vinrent mettre en place les dalles de marbre de nos églises médiévales, pour accompagner et mettre en œuvre les matériaux tirés de leur sol natal. Le jeune Rousseau fut embauché pour travailler sur les chantiers du colossal Palais de Justice de Bruxelles; il y resta sept ans, long apprentissage du métier que compléta ensuite un séjour dans les ateliers d'un sculpteur ornemaniste bruxellois, Georges Houtstont. Mais, peu à peu, à force de volonté et de travail, le jeune artiste se formait et se dégageait de l'artisan.

C'était aux environs de 1889 : un mouvement d'art un peu confus et tumultueux se dessinait en Belgique : un besoin d'émancipation et de liberté se manifestait dans les divers milieux. Les littérateurs et les musiciens s'unissaient aux artistes, et, comme l'écrit l'un d'eux, « les représentations de *La Walkyrie* puis des *Maîtres Chanteurs*

contrer groupées une cinquantaine d'œuvres jalonnant la carrière si homogène de Victor Rousseau.

Il est vrai que, dans le passé comme dans le présent, les organisateurs de cette Exposition des Beaux-Arts de Charleroi s'étaient donné généreusement la mission éducatrice de mettre en lumière tout un côté de l'art national trop négligé d'ordinaire. En face des vigoureuses et parfois brutales réalisations où se donne carrière le tempérament flamand, ils avaient voulu montrer la noblesse plus tranquille, la délicatesse plus mesurée des œuvres wallonnes où se sentent plus proches les influences et les qualités françaises, et si, dans l'art contemporain, pour nous en tenir ici à ce domaine, l'exceptionnel génie d'un Constantin Meunier leur avait servi surtout à prouver à quelle grandeur de style, à quelle intensité d'expression humaine l'inspiration réaliste et moderne peut s'élever chez un fils de la Wallonnie, ils avaient pris plaisir à montrer en Victor Rousseau l'expression plus adéquate peut-être encore à leurs intentions, de l'âme wallonne, rêveuse, poétique et musicale. Or c'est pour nous Français, surtout peut-être, que la démonstration et l'affirmation étaient utiles,



Musée de sculp. de Rome

TÊTE DE L'AUTOMNE

(MARBRE)

de Nuremberg, eurent pour nous l'importance de la bataille d'*Hernani*. » Rousseau fut des plus ardents à s'enthousiasmer pour Wagner et pour Beethoven. Il rêva même de consacrer entièrement à la musique les instincts d'art qu'elle avait éveillés en lui : mais la bourse Godecharles qu'il obtint à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, en 1890, décida de sa carrière, et, tout en gardant pour l'art musical comme une tendresse mêlée de regrets, il s'orienta décidément vers l'art de sculpture où il devait faire passer, instinctivement, avec un sentiment d'harmonie très particulier, un goût d'expression imprécise, de rêverie poétique et complexe qui a bien des analogies avec le mode d'expression musical.



App. à S. M. le Roi des Belges

BUSTE DE LA PRINCESSE ROYALE MARIE-JOSÉ (MARBRE)

A ce moment, il est vrai, il était loin encore de la sérénité et de la finesse délicate d'expression auxquelles nous allons le voir arriver. Son groupe qui lui valut le prix Godecharles, *La Tourmente de la Pensée*, avait quelque chose de convulsif et d'inquiet, que l'on retrouve encore dans certaines compositions postérieures, vers 1893-1895. Il semblait qu'il fut, lui aussi, à ce moment, sous cette influence du « style moderne » qui jetait sa gourme et se dépensait en efforts plus ou moins cohérents, où se mêlaient le symbolisme et le naturalisme, le réalisme floral et la stylisation à outrance. Mais cela devait se calmer bientôt ; deux ans de séjour en France, un an en Italie, lui firent prendre contact avec les œuvres latines dont il goûta la pondération et l'harmonie ; notre Jean Goujon, ses dessins de ce temps en témoignent, le passionna et le retint. Puis c'est l'Italie et la suavité florentine qui l'attirent. Il admire l'antique au passage, mais sans se laisser subjuguer par lui. Il est singulier de voir combien cette œuvre, où, par prédilection et par instinct, la forme humaine nue va jouer un si grand rôle, a peu fait d'emprunts aux types gréco-romains et surtout aux formules académiques, combien son auteur reste libre et comme ingénu devant la nature.

Il rentre en Belgique en 1894 et, dès lors, quelques morceaux plus mûrs, plus réfléchis, pleins de caractère et de force en même temps que de grâce vivante vont le signaler à l'attention. Obstinément, du reste, il tourne le dos au réalisme pur et, quitte à se faire traiter de littérateur et de poète, c'est en dehors de la vie moderne et des types journaliers qu'il cherche son inspiration.

Successivement apparaissent sa *Femme de Trente ans* en 1894, son *Liseur* en 1896, sa *Demeter* en 1898. En 1899, il sera chargé par les artistes bruxellois d'exprimer leur hommage au bourgmestre Buls en la jolie et discrète figure commémorative qui



Musée de Bruxelles

VERS LA VIE (GROUPE BRONZE)



(Musée de Bruxelles)

LES SŒURS DE L'ILLUSION, GROUPE MARBRE

se dresse près de la Grande Place. Vers cette date, l'art de Rousseau semble exhaler je ne sais quelle mélancolie et quelle amertume. Chez un sensitif tel que lui, la vie difficile, l'âpreté des débuts se traduisent en une sorte de gravité triste dont la *Déméter* est toute imprégnée. Ce n'est certes pas la joyeuse fécondité de la terre maternelle, la joie païenne de la nature immortelle, mais une sorte de tendresse soucieuse, de lassitude aussi qui se lit dans cette figure très ample et très grande, d'une souplesse et d'une qualité plastique toute personnelle.

Peu après, le *Drame humain*, en [illegible], accentue encore cette note grave et douloureuse, mais c'est [illegible] déjà dans les *Sœurs de l'Illusion* apparaît, à côté de ses aînées, mûries par l'expérience et la tristesse, ce type [illegible] de jeune fille adolescente, [illegible] Attendre, auquel Rousseau va se plaire désormais comme à un leit-motive favori qui [illegible] des œuvres apaisées et souriantes, [illegible] de petits groupes tanagréens, en des statuettes [illegible] et [illegible], comme celle du *Printemps* ou de l'*Abondance*, elle apparaît souple [illegible] avec du charme d'expression souriante que l'on retrouve dans certains bustes de l'enfance [illegible], aux yeux mi-clos, [illegible] de la figure s'enveloppe mystérieusement de grâce très douce et très prenante.

Sollicité par le succès même, Rousseau saura du reste faire passer dans certains bustes-portraits quelque chose de ce charme enveloppant qui lui est propre. Plusieurs bustes de jeunes femmes ou de jeunes filles montrés à l'exposition de Charleroi en témoignaient, et tout récemment il a exécuté d'après la petite princesse royale un des plus jolis bustes d'enfants qu'ait certainement produits la sculpture moderne, intime et sans apprêts, spirituel sans afféterie, vivant et physionomique sans doute, tout en restant avant tout le morceau de joli caractère auquel se plaît le sculpteur-poète.

Ce n'est pas à dire toutefois que Rousseau soit incapable à l'occasion de caractère et de force. Il eut, sur son propre désir, à modeler l'effigie de son grand compatriote et émule Constantin Meunier, et ce buste dont le marbre est aujourd'hui au Musée de Bruxelles, est une œuvre saisissante et grandiose, de même que ce *Buste d'Aveugle*, hautain et accentué, où il a traduit la tristesse résignée d'une figure amie. D'autres bustes encore ont suivi qu'il est inutile d'énumérer, où Rousseau s'est fait une manière bien spéciale de portraitiste, accentuant largement les grands traits qui donnent le caractère aux figures, sans brutalité et sans heurt.



L'ABONDANCE (MARBRE)

renonçant aux accents de pur réalisme pittoresque, ne trouant jamais les prunelles, car le regard s'exprime de lui-même par la construction et le modelé de l'ensemble, enveloppant l'énergie du type arrêté et souligné de cette caresse d'exécution qu'il répand sur toute sa sculpture.

En dehors des statuettes et des bustes qui eussent suffi à sa renommée, Rousseau n'a pas renoncé à l'ambition monumentale, but suprême de l'effort sculptural, point de départ de sa carrière d'ouvrier. Les occasions ici ne l'ont pas toujours aidé à souhait : les figures qu'on lui a demandées pour l'arcade du Cinquantenaire à Bruxelles ou pour le pont de Fragnée à Liège furent mal servies par l'architecture assez banale à laquelle elles durent s'appliquer. Comme tant d'autres œuvres de notre temps, agencées tant bien que mal sur des monuments d'un classicisme scolaire et redondant, elles débordèrent les lignes monumentales qu'elles devaient compléter. L'accord n'existe plus entre le maître d'œuvres et l'imagier : l'harmonie est absente. Rousseau du reste, d'éducation et de tempérament, est un indépendant comme un autodidacte. Pour que son œuvre puisse trouver un support monumental convenable, il faut que celui-ci soit né du même sentiment, non imposé du dehors. A ce point de vue, on ne saurait mieux comparer le tempérament de Rousseau qu'à celui de Bartholomé auquel il ressemble du reste sous bien des rapports. Qui donc, en dehors du maître français lui-même, aurait pu composer l'architecture du *Monument aux Morts* ?

Jusqu'ici, toutefois, Rousseau n'a pas encore trouvé, en dehors de lui, l'occasion, et en lui-même peut-être la formule nécessaire à l'équilibre architectural d'une création complète. Sa composition reste un peu flottante, guidée par le sentiment plus que par le raisonnement. On peut citer de jolis groupes aux agencements naturels et tout simples comme celui des *Adolescents* ou comme cette triade d'hommes en marche intitulée *Vers la Vie*, dont le bronze est destiné au parc de M. Raoul Warocqué, mais ce n'est encore qu'en projet qu'il a composé cette aimable fontaine où deux théories de jeunes gens viennent s'abreuver comme à la source de toute joie et de toute science; nous ne saurions enfin juger encore de cette autre grande fontaine dont il nous a été donné de voir cependant la maquette à peu près complète dans son atelier et qui est destinée à un jardin public de Bruxelles. Si l'artiste peut y joindre à ses dons de sentiment exquis et poétique dans l'invention, de modelé délicat et enveloppant, dans l'exécution, ces qualités de pondération et d'équilibre que nous lui souhaitons, l'œuvre sera certainement importante et significative et fera grand honneur au tempérament artistique de la race wallonne dont se réclame Victor Rousseau.

PAUL VITRY.



App. à M. Henri Samuel

GROUPE DES ADOLESCENTS (MARBRE)



ATHENA

Les Fouilles de la Cyrénaïque

Le 3 Octobre 1910, le yacht de M. Allison W. Armour quittait Malte pour conduire à Benghazi un groupe d'archéologues américains qui, sous la direction de M. Richard Norton désiraient mettre à jour les trésors enfouis dans la terre de l'ancienne Cyrénaïque.

Munis des autorisations obligatoires, les savants débarquèrent quelques jours plus tard à Marsa Sousa (l'Apollinia d'autrefois).

Là, des pourparlers interminables furent nécessaires afin d'obtenir l'indispensable concours de travailleurs indigènes. Ceux-ci se montraient nettement hostiles à la mission. Etant convaincus que « ces roumis » venaient pour les convertir au christianisme ou s'emparer de leurs pâturages, ils étaient résolus à s'opposer à leur intrusion par tous les moyens. Les scheiks gagnés — à l'insu de leur gouvernement, bien entendu — par la tentation d'un pourcentage élevé se chargèrent d'amadouer leurs hommes : le fort salaire journalier qu'on offrit à ceux-ci fortifia l'éloquence de ceux-là, et une centaine d'ouvriers vinrent se faire inscrire... Aussitôt les tentes se dressent, les bureaux s'organisent dans la maison démontable apportée d'Angleterre et le premier coup de pioche est donné le 29 Octobre 1910.

Tout paraissait marcher à souhait : on se hâtait de profiter des derniers jours favorables, avant la saison des pluies, lorsque tout à coup une émeute éclata. Des Arabes trop éloignés du centre



JARDIN DANS LEQUEL FURENT TROUVÉES DES STATUETTES DE TERRE CUITE

des opérations pour être embauchés, jaloux des gains obtenus par certains de leurs compatriotes, voulaient avoir, eux aussi, leur part de la pluie d'or qui tombait sur la contrée. Ils réclamèrent violemment. Les scheiks proposèrent alors, pour les contenter tous, de mettre tous les jours d'autres hommes à la disposition des américains. M. Norton refusa et expliqua l'impossibilité de cette combinaison... Les Arabes ne voulant rien entendre attaquèrent le camp, menaçant de tout détruire, hommes et découvertes. Le sang-froid des ouvriers américains et des soldats qui les gardaient parvint à réduire les assaillants à l'impuissance, mais la bagarre avait été chaude et les coups de feu nombreux... M. Norton paraît considérer cet événement comme le cérémonial obligatoire de toute expédition archéologique, car il termine le récit qu'il en fait par cette réflexion d'un flegme bien yankee « ... et alors nous finîmes de déjeuner ».

La révolte devait, hélas! avoir, un épilogue tragique. Quelque temps après, Sir Herbert Fletcher de Cou, que l'on croyait être le chef de l'expédition, mourait lâchement assassiné, par des agresseurs inconnus, restés impunis malgré les efforts du gouvernement turc pour les atteindre.

Sir Herbert repose dans cette nécropole qui le passionnait, heureux peut-être d'être mort pour l'Art, au champ d'honneur, et de dormir son dernier sommeil dans cette terre pleine de beauté antique, auprès de ces déesses qu'il était venu ressusciter...

M. Richard Norton ayant fait l'année précédente un voyage d'études dans la contrée, dirigea si habilement les fouilles que presque tout de suite fut mis à jour un ensemble qu'il croit pouvoir affirmer être l'Acropole de Cyrène.

On découvrit d'abord la colonnade, qui conduisait à une sorte de grand hall, dans lequel on pénétrait par une baie formant trois entrées, séparées par deux colonnes très sobrement sculptées.

Tout autour sont de vastes salles, dont les sols recouverts de marbres, de mosaïques et de gypse, sont jonchés de fragments innombrables : revêtements muraux, mosaïques, colonnes, socles, etc... Une des chambres contient en excellent état une série de tuyaux en terre-cuite évidemment destinés au chauffage... le chauffage central, base de ce fameux confort moderne dont nous sommes si fiers, existait-il donc déjà au IVe siècle de l'ère chrétienne?...



CYRÈNE. — ANGLE NORD-EST DE LA SALLE CENTRALE

Les murs extérieurs de l'Acropole, solides, bien construits, faits d'énormes blocs soutenus par les rochers, ont d'abord suggéré aux archéologues l'hypothèse d'une séculaire occupation grecque, supposition forti-



STATUE DE MARBRE

fiée *a priori* par la découverte, à dix-huit pieds de profondeur, de vestiges semblant provenir de quelque temple. De plus amples investigations ont fait supposer que ces derniers fragments n'étaient que des sortes de digues canalisant un cours d'eau qui circulait sous cette partie de l'Acropole, mais rien de définitif n'a pu être établi jusqu'ici, l'incertitude étant augmentée par la construction des murs intérieurs composés de petites pierres irrégulières, assemblées avec art, entremêlées de lourds moëllons destinés à assurer la solidité de la construction, et enrichis, çà et là, de marbre. Les trouvailles faites de ce côté furent assez hétérogènes et se composèrent surtout de poteries polychromes et de superbes débris de vases du VIe et du VIIe siècle de type corinthien ou « cyrénéen ».

Nous reproduisons ci-contre la partie Nord-Est de l'Acropole dénommée « l'Abside » à cause de sa disposition formant à gauche et à droite deux salles rectangulaires et un hémicycle à son extrémité.

Jusqu'ici la façade seule et les pièces adjacentes ont pu être déblayées, car le travail est très pénible de ce côté, la profondeur des excavations étant au moins de 15 à 20 pieds.

Les murs de l'Abside sont composés d'un misérable entassement de pierres taillées provenant d'autres bâtiments. Les couches supérieures reposent sur plusieurs assises de fûts de chapiteaux, de colonnes en pierres tendres assemblées, comme le faîte, de façon assez rudimentaire.

L'autre versant de la colline n'a pu jusqu'ici être exploré que très partiellement.

Il est couvert de jardins dont la fertilité est assurée par une source jaillissant au pied de la citadelle. Nous reproduisons l'un d'eux. — Ces enclos sont amoureusement cultivés par leurs propriétaires qui n'admettraient pas volontiers qu'on y portât une pioche dévastatrice.

Tout espoir cependant n'est pas perdu. Un des Arabes propriétaires, ayant un matin apporté au camp un grand panier rempli de figurines de terre-cuite dont il refusait de révéler la provenance, se décida après de longues réticences à avouer

qu'elles venaient de son jardin, que, alléché par le prix offert, il consentit à laisser fouiller. Plusieurs de ses voisins suivirent son exemple et il est probable que la cupidité triomphera sur toute la ligne.

Les trouvailles faites de ce côté, très intéressantes par leur qualité et leur quantité, sont en général assez uniformes. Les innombrables fragments mis au jour et les 3.000 statuettes à peu près intactes cataloguées jusqu'ici se ressemblent presque toutes dans l'ensemble. Les détails et les dimensions allant de 8 pouces à 2 ou 3 pieds varient seuls. Ce sont en général des femmes, coiffées d'attributs symboliques, dans des attitudes diverses, tenant en main des couronnes, des vases, des branches. D'autres représentent des vieillards barbus portant la toge ou des éphèbes à la chlamyde rejetée sur l'épaule.



STATUE DE L'ATHENA (PROFIL)

Les investigations se sont ensuite portées sur l'immense nécropole déjà mentionnée par d'autres explorateurs, notamment par M. G. Howard dans la New Encyclopedial Britannia, qui en vante l'étendue et la beauté, la déclarant beaucoup plus importante que celle de Myra, de Malkri ou de Xanthus.

Cette immense voie tombale qui s'étend jusqu'à la mer est toute garnie de mausolées aux murs ravagés, aux colonnes brisées. Chaque crevasse du rocher forme une sorte de porte sombre que seuls franchirent les renards gris, jusqu'au jour où arrivèrent les infatigables pionniers de l'art. D'autres hommes, moins dévots et plus âpres, les avaient précédés cependant, car des corsaires avaient depuis longtemps violé toutes les sépultures : pas un joyau caché derrière les voiles des femmes endormies, pas une seule des armes chères aux guerriers ne se retrouvent. Seuls des vases, des urnes, des figurines, quelques épingles, de rares ornements et... un miroir attestent l'observance des rites, ainsi que la richesse et l'importance de la cité disparue. Quelques noms sont lisibles sur la façade de certaines sépultures familiales de belle architecture ionique ou dorique et parfois d'un hybride amalgame des deux ordres, et de rares plaques de marbre célèbrent en vers les mérites des illustrations d'alors, inconnues de nous.

Certaines poteries, faites d'une étrange matière rougeâtre, permettent d'affirmer que Cyrène avait un art personnel dont, par des fouilles plus profondes, on espère retrouver d'importantes manifestations, les voleurs n'ayant dépouillé que la première couche de sépultures.

Les deux pièces les plus précieuses trouvées dans la nécropole sont assurément les deux statues que nous reproduisons ci-contre, purs chefs-d'œuvre de la meilleure époque de l'art grec. Parmi les découvertes de moindre importance on remarque une belle statue d'Antonianis d'Ephèse, une Arthémise, une Néréide délicieuse et toute une série de bustes de femmes allant du IIIe au IVe siècle. On pense qu'elles sont l'œuvre d'artistes indigènes, la disposition des voiles rappelant exactement la mode actuelle du pays. Des controverses assez curieuses s'agitent autour de ce groupe bizarre. Les têtes de ces bustes sont informes, représentant une sorte d'œuf lisse, uni, poli, révélant des traces de peinture, tandis que le corps est très finement travaillé. Certains supposent que ces femmes figurent quelque déesse funéraire inconnue de nous, d'autres pensent que ce sont des ébauches de « statues-portraits » attendant la commande pour fixer la ressemblance... cette dernière supposition est fortement combattue par l'absence de toute ébauche masculine... on espère que d'autres découvertes éclairciront la question.

M. Norton se préparait à poursuivre ses travaux du côté de Nessa lorsque survint la guerre qui interrompit tout. On ignore encore actuellement si les Italiens ratifieront les autorisations turques. Rien n'est décidé. M. Corrado Ricci, directeur

général des Antiquités et Beaux-Arts en Italie, s'occupe de l'organisation du service archéologique en Tripolitaine et une interview de *Marzocio* indique ses tendances. Il estime que les lois italiennes doivent être appliquées et il souhaiterait, étant donnée l'importance archéologique de la Cyrénaïque, qu'une surintendance spéciale y fût créée afin de garder dans le pays tous les trésors découverts — ceci serait grave pour la Mission américaine — mais M. Ricci ajoute : « Nous avons en Italie 50.000 édifices historiques, pour l'entretien desquels notre budget ne prévoit que 963.000 lires, ce qui fait tout juste 9.29 par monument... » Il est donc possible que l'argent faisant défaut pour faire les fouilles, on permette aux étrangers de les continuer.

... Espérons que la Politique ne fera pas la guerre à l'Art et que les nouveaux maîtres de la Tripolitaine, sous couleur d'exclusivisme artistique, ne laisseront pas à l'abandon une terre si riche en trésors archéologiques.

J. LORTET.



FIGURE ASSISE.
PROVENANT DU BATIMENT AU SUD DE L'ACROPOLE

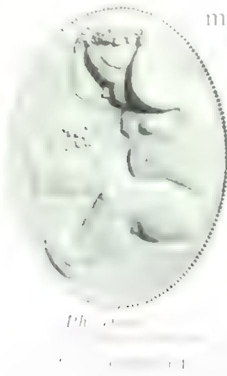


LE PRINTEMPS — [illegible]

L'ART DÉCORATIF

ALBERT MARQUE

A plusieurs reprises, déjà, dans cette chronique, je me suis attaché à analyser l'œuvre de peintres ou de sculpteurs qui, en vérité, ne s'occupaient pas précisément d'architecture, de meubles ou d'aménagements intérieurs, mais qui se préoccupaient dans leurs tableaux ou leurs statues de la destination décorative : c'est ainsi qu'il a été question, ici même, d'Albert Besnard, de Caro-Delvaille, parce qu'ils revenaient à la tradition des maitres d'autrefois qui, dans leur esprit, ne séparaient jamais l'œuvre d'art de sa place future, de Dejean, de J. Bernard, parce que dans leur sculpture monumentale, ils prenaient soin de s'adapter à l'ambiance, au milieu qui leur était imposé. Aujourd'hui, il s'agit d'un jeune sculpteur, Albert Marque, qui, par ses origines, sa culture et le milieu où il évolue, fut tout naturellement amené à considérer la sculpture non pas d'une manière abstraite et absolue, mais comme devant collaborer à une organisation de l'intimité et du décor de la vie.



Ph. [illegible]

[illegible] Metall[illegible]

Et ce n'est pas pour le vain plaisir de donner à cet article l'allure d'une biographie de dictionnaire que j'indique les détails qui suivent, mais parce que nous devons noter précieusement ces détails au jour le jour, afin qu'ils puissent, dans l'avenir, servir aux historiens de l'art de notre époque. Albert Marque est un Parisien ; il a appris ce que l'on apprend à l'école primaire ; il a suivi, le soir, des cours de dessin. Détails, en apparence, d'une parfaite banalité. Et cependant, dans ces origines populaires, je trouve les éléments d'une vigueur,

d'une santé dans l'inspiration, que l'on trouvait au XVIIe et au XVIIIe siècle dans les ateliers d'artisans qui nous ont donné cette merveille, le meuble français. J'y trouve aussi l'absence de cette mièvrerie qu'on rencontre souvent chez les fils de bourgeois usés, chez les artistes de la troisième et de la quatrième génération, en même temps que le signe d'une vocation marquée, qui n'a pas eu besoin, pour se préciser, des encouragements du luxe, et n'a pas connu les hésitations du scepticisme. De ce temps date une petite tête de fillette, que Marque modela d'après sa sœur, et dont nous raconterons plus tard la curieuse destinée.

Ensuite, il entre dans un de ces ateliers où l'on taille la pierre, où l'on modèle les mascarons, où l'on moule les plâtres qui doivent servir à la décoration intérieure et extérieure des maisons. J'aime qu'un artiste apprenne ainsi à manier l'outil et connaisse le prix d'une exécution parfaite. Le chef de l'atelier était souvent chargé de restaurer des monuments gothiques ; il emmenait avec lui Albert Marque, qui fut initié à la beauté des œuvres de notre tradition médiévale.

Je note au passage un refus d'entrer dans l'atelier de Ponscarme, un échec au concours des industries d'art, qui ne prouvent après tout chez le jeune artiste qu'une certaine indépendance de caractère et de talent, trois années de service militaire à Stenay, dans la Meuse, où Albert Marque fut mis à contribution, comme tous les artistes qui font leur service militaire, pour décorer la salle d'honneur et le répertoire du régiment. Si, plus tard, Albert Marque atteint à la grande célébrité, on ira en pèlerinage à la caserne de Stenay, où le sergent de garde montrera au visiteur les bas-reliefs grandeur nature composés par le « chasseur » Marque, « pendant qu'il tirait son temps ».



(Ap. cl. V. Charles Stern)

NAÏADE, STATUETTE EN BRONZE [illegible]

Au retour, dans l'atelier que, durant son absence, il avait prêté à son ami, le céramiste Méthey, il retrouva la petite tête de fillette dont j'ai parlé plus haut. Il l'exposa, en 1902, aux Indépendants. Maurice Denis, qui la vit, voulut l'avoir et l'échangea contre une de ses toiles. Ainsi donc, dès les débuts, voilà Marque attiré par ceux qui sont encore ses amis d'aujourd'hui. Le « milieu » de Marque, il y a dix ans, c'est le « milieu » de Marque aujourd'hui. Les jeunes gens sont devenus des hommes, mais ils ont gardé le même idéal, les mêmes sympathies, les mêmes tendances, sans cesse affirmées, renouvelées avec un bonheur presque toujours égal. Et ces affinités sont plus importantes à préciser que les groupements plus artificiels, plus généraux auxquels le sculpteur peut appartenir. Que Marque ait exposé d'abord au Champ de Mars, puis aux Indépendants, puis au Salon d'Automne, dès la fondation, voilà certes qui peut fournir à l'esthéticien quelques indications. Mais dans ces Sociétés, dans ces Salons, que de divisions et de subdivisions, que de différences et de divergences ! Si, au contraire, l'on reconnait en Marque l'ami de Méthey, de Maurice Denis, de Baignères, de Jaulmes, voilà qui nous instruit davantage. Et la meilleure preuve, c'est qu'ayant à constituer, dernièrement, des ensembles mobiliers modernes dans les dépendances de l'ancien hôtel de Sagan, ils ont réussi, par l'homogénéité de leur goût, par l'harmonie de leurs réalisations, à nous donner l'impression d'un style nouveau, celui-là même que je proposais, dans une de mes dernières chroniques, d'appeler le *style de la rose*.

Albert Marque n'est pas un sculpteur chimérique : il a le même sentiment de la mesure que nos maîtres du XVIIIe siècle ; et j'entends par là qu'il ne se soucie pas, comme tant d'autres,



Ph. Druet

MATERNITÉ

AVERS DE LA PLAQUETTE EXÉCUTÉE POUR LA SOCIÉTÉ DES "AMIS DE LA MÉDAILLE"

d'édifier des statues monumentales, sans se préoccuper de leur destination, ou en ne doutant jamais qu'elles trouveront un jour une place de village, de petite ville, peu importe laquelle, pour les accueillir. Il semble penser à la niche dans laquelle elles doivent s'inscrire, le tympan de porte, le meuble au-dessus duquel elles seront placées. Dimensions moyennes, sens délié de nos demeures, de nos goûts qui l'apparente à ces délicats artistes qui modelaient, au temps de la Pompadour ou de la Du Barry, des figurines pour les petits appartements, des modèles pour les biscuits de Sèvres. On songe à Cyfflé, et l'on souhaite que Méthey, un jour, traduise en quelque céramique toute la grâce exquise de son ami Marque.

N'est-ce pas le sentiment de la proportion, l'horreur de l'emphase, ou plutôt simplement une sensibilité naturelle qui l'a conduit à chercher ses modèles parmi les enfants? Si je ne craignais d'emprisonner son talent dans une de ces formules commodes et courtes qui nous dispensent d'étudier la vie dans sa complexité, mais qui, propagées, vulgarisées, condamnent le malheureux artisan à se répéter toute sa vie, je dirais que Marque est un sculpteur de l'enfance. D'autre part, ce serait attribuer au sujet traité une importance qu'il n'a pas, qu'il ne doit pas avoir. Et pourtant, avec quelle profondeur, quel juste sentiment de la vérité Albert Marque a-t-il traité ce sujet-là? Il y a mis toute la souplesse décorative de Cyfflé, sans doute, mais aussi certains détails qui font penser à l'anxiété d'un Carrière, le Carrière des Maternités. La tête, énorme, pesant sur le corps de tout son poids, déjà formée dans ses lignes essentielles, tandis que le reste de la figure semble à peine sorti de la gangue et reste capable de toutes les évolutions, de toutes les déformations; le ventre, rond et court. Chez un être susceptible comme celui-là de se modifier, les expressions sont extrêmement fugitives et le masque passe rapidement d'un extrême à l'autre. L'enfant pleure ou rit: son visage s'allonge ou se raccourcit. Dans le rire, les yeux viennent à fleur de tête, comme dans les figures archaïques grecques, et ne sont plus qu'une inscription linéaire. Dans les larmes, des trous profonds se creusent, le geste s'arc-boute comme pour un violent effort. Dans le calme, la bouche demeure indécise, à peine indiquée. Mais cela, ce sont les trois données principales du problème de la psychologie enfantine. Entre les trois, que de nuances, que de moments à peine perceptibles où l'on ne sait, en vérité, si l'enfant pleure, ou rit, ou si tout lui indiffère. Allez pénétrer le mystère de ces caboches! Ce qui demeure, c'est le volume. Chez cette fillette, par exemple, Albert Marque regarde des lignes, le cou relié au profil fuyant de la joue, le nez, le menton, le front dans la même ligne verticale, il discerne avant tout l'essentiel, l'armature dans laquelle s'inscrivent les expressions fugitives, avec plus ou moins de véhémence, mais jamais en deçà ni en delà de cette moyenne. Quand cette armature — le plan de l'œuvre — est trouvée, allez, enfants, jouez, ébattez-vous, mêlez vos jeux, enlacez, puis délacez vos rondes, unissez, puis séparez vos émois minuscules comme un vol d'oiseaux dans un jardin, pressez des grappes comme Bacchus, regardez couler l'eau des fontaines, mettez un doigt *sur* votre nez, non plus *dans* votre nez — ce geste est vieux jeu —, ouvrez la gueule des dauphins comme vous ouvrez celle de votre chien pour montrer ses beaux crocs, recroquevillez vos jambes, lancez-les avec force pour le premier pas, cela c'est le détail que votre portraitiste, Albert Marque, observe et rend en toute ingénuité, en toute sécurité, parce que maintenant il est sûr de lui-même et de vous, et qu'il tient dans sa main les fils qui vous emprisonnent et dont vous ne vous doutez pas.

Que vos gestes soient cristallisés par lui au-dessus d'une fontaine, d'une vasque, perpétués



Ph. Druet.

Appartenant à M. F. [illegible]

VASQUE A FLEURS
(BRONZE E. WALLET)

dans les niches fleuries, destinés à suggérer les ébauches de la sentimentalité humaine au-dessus des meubles d'un Baignères, sur un fond de décor rêvé par Jaulmes ou Marval ; que même vous interrompiez vos jeux pour songer gravement, ce qui est votre manière d'étudier, le pouce dans la bouche, auprès d'une lampe studieuse, d'un encrier de travail, même encore sur une tombe, de chaque côté d'une urne funéraire : que peu à peu vos esquisses d'humanité, vos éléments du futur se précisent en adolescents graciles, puis en hommes, en femmes librement épanouies, occupées aux mêmes choses, sous d'autres noms : voilà qui sert de prétexte à Albert Marque pour témoigner, fort à propos, qu'il est un sculpteur, un beau sculpteur, et qu'il n'a, pour exprimer l'inexprimable, que les ressources subtiles de l'ombre et de la lumière, délicatement appréciées, savamment disposées.

LÉANDRE VAILLAT.



[illegible]

[illegible]

Le Mouvement Artistique à l'Etranger

ALLEMAGNE

Une belle exposition de plus d'art moderne français : celle du *Kunstverein*, de Francfort. J'en livre le titre aux réflexions de qui aime à épiloguer sur les déviations du sens des mots avec le temps... et la mode : la peinture *classique* de France au XIXe siècle, *de Delacroix à Van Gogh*. Vous avez bien lu, non pas de Ingres à Maurice Denis, par exemple, mais *de Delacroix à Van Gogh*. C'est le seul enseignement à garder de cette magnifique exposition, du moins à cette place qui doit être réservée à l'art allemand.

Comparées à la Sécession de Vienne, les Sécessions d'Allemagne, malgré l'unité de nationalité, ont un aspect beaucoup plus anarchique : ce sont des théories et des systèmes qui se battent. Chacun cherche une manière qui fasse parler de soi. Bien peu à peindre par conviction, travaillés par un désir de rendre une beauté qui sollicite. On justifie une thèse technique. Au *je peins pour dire ce que voici* a succédé le *je peins pour montrer que c'est ainsi qu'il faut peindre*. Je m'étonne depuis longtemps que le byzantinisme stérile de ces disputes, leur côté à la fois scolastique et culinaire puissent encore intéresser les artistes d'abord et tant de monde entraîné par la conviction de s'affirmer d'une élite. J'aime mieux les données de la question à Vienne : *Comment faire de l'art moderne qui soit bien Tchèque, bien Polonais, bien Morave...*, etc. *Comment concilier au profit de Vienne toutes ces tendances particularistes ?* Et les résultats d'où renaît à tout bout de champ le conflit sont à mon gré passionnants au possible. C'est vraiment de la vie ! Entrez à la Sécession de Munich, aussitôt vous vous sentez en serre close où des mandarins très habiles discutent. A Vienne, fenêtres ouvertes au grand air et à la vie populaire. Ici, huis-clos entre augures qui font des expériences de laboratoire. Et je me suis évertué depuis longtemps à dire les actions et réactions continuelles de ces Messieurs les uns sur les autres. On peut étiqueter une bonne fois les manières, puis il n'y a plus qu'à noter les combinaisons et permutations.

De M. Joseph Oppenheimer, un sérieux portrait de dame nous console d'un *En Costume de Torero*, qui est une contrefaçon berlinoise de M. J.-E. Blanche. Un Blanche vautré dans du Louis Corinth dont voici une des habituelles nudités : femme couchée sur le flanc, un enfant à ses pieds, l'autre à sa tête, qui fait penser à ce mot, dont était ravi Carlyle, de ce polisson de Maurice de Saxe sur « la grosse *Van* » (la future impératrice Anne Ivanovna) : « Je n'aime pas le jambon de Westphalie sous cette forme. » Pourtant, il ne s'agit ici que de jambon [illegible]. Du moins est-ce encore de... la chair. Je suis poli. Ailleurs, il faudrait employer le langage le plus énergique d'entre les énergiques. M. Weissgerber, qui continue avec enthousiasme à se prendre pour le Greco lui-même, va entrer à la Pinacothèque avec une *Femme Somali* et son fils (fœtus serait plus juste) qui ne vaut rien, alors qu'un *Jérémie* d'une vraie puissance est bien plus typique de sa maladie. Or, l'on sait qu'avec M. de Tschuddi la Pinacothèque est passée le plus généreux hôpital des plus infectieuses maladies de l'art moderne. Et elle le demeurera longtemps.

Voulez-vous, au reste, vous rendre compte de l'aspect normal que bien, que mal, d'une Sécession allemande, le numéro d'août de *Deutsche Kunst und Dekoration* vous donnera une idée très exacte de celle de Berlin, à cette réserve près qu'à la reproduction beaucoup d'œuvres ultra-modernes gagnent d'être au moins sauvées du coloris de leur chimie et de leur poison. A la Sécession de Munich, la théosophie fait son apparition avec un portrait, du reste très bon, par M. Fritz Hass, du Dr Rudolf Steiner. Le portrait d'un dentiste, de M. Georg Rall (tout un intérieur dans une lumière d'aquarium) est une très bonne page de peinture et un important document de vie moderne. Jamais M. Albert von Keller — à qui la maison Velhagen et Klasing vient de consacrer, par la plume de M. Rosenhagen, une si complète monographie — ne s'est démontré chercheur aussi entreprenant, et ici la réussite est à l'égal de l'audace. M. de Habermann, dont les *hauts* et les *bas* offrent tour à tour à ses meilleurs amis et à ses pires ennemis les plus comiques déconvenues, est, cette année, à cent coudées au-dessous de ses plus mauvais jours, et M. Franz von Stuck devient particulièrement agaçant avec ses continuelles redites amollies où l'on ne trouve plus trace de ses beaux tons de marbre, d'ébène et d'ivoire, de sa matière chryséléphantine de jadis.

Allons aux petites pièces nouvelles. Nous aurions pu commencer par là ! C'est tout d'abord un portrait de femme contre un rideau vert, prêté à sortir, de M. Victor Thomas, qui est bien dans sa grande simplicité la chose la plus inopinée et la plus fantastique du monde. Ainsi dut apparaître l'Inès de las Sierras de la nouvelle de Nodier. Nous revoyons aussi avec le plus grand plaisir des portraits d'Alexandre Mourachko, de Kiew, un sobre, très sincère réaliste, qui use de la même délicatesse dans ses choix que dans sa mise en cadre et dans son exécution. Celui-ci peint pour exprimer une émotion. On pourrait les compter, ceux qui sont susceptibles de s'enthousiasmer pour un modèle ou pour un motif et pas rien que pour des manières de peindre à vide, paradoxales et purement matérielles.

Ai-je omis une seule vraiment belle chose ? Oui, car il y a les portraits annuels de Samberger ; la femme au miroir triple de M. George Sauter ; la sobre [illegible] sions de cumulus au ciel, de M. Oscar Graf ; le portrait de M. Rudolf [illegible], l'*Enterrement de* [illegible], par M. [illegible] Funk ; les perroquets de M. Schramm Zittau ; [illegible] rien de tout cela n'est un fait exceptionnel. [illegible] le paysage alpestre [illegible] et vert [illegible] de M. Otto Bauriedl, du ruban glauque et du crêpe d'argent. [illegible] artiste [illegible] grand est devenu tout subitement un grand artiste.

William Ritter

ANGLETERRE

Un sujet d'actualité beaucoup plus intéressant que nos expositions annuelles est notre récent mouvement pour encourager la peinture murale. Rappelons qu'en Angleterre l'État ne fait pas aux artistes de commandes de panneaux décoratifs. Ainsi quand, de temps en temps, on ajoute un panneau à un bâtiment national comme le Palais de Westminster, c'est toujours un particulier qui paye les frais et fait le choix de l'artiste. Très souvent, le généreux donateur choisit très mal, et c'est tant pis pour nos palais. Enfin on s'est aperçu qu'on devait guider les donateurs, et comme nous n'avons aucun Ministère des Beaux-Arts, c'est une Société privée qui fera l'intérim. Ainsi on a fondé le « Mural Painting Committee » avec M. D. S. MacColl, le savant conservateur de la Wallace Collection, comme président, et M. Aitken, directeur de la Tate Gallery, comme secrétaire honoraire. Le Comité comprend un grand nombre de critiques et de professeurs et quelques artistes et, tout dernièrement, la Société a fait son exposition inaugurale à Crosby Hall, Chelsea. L'exposition a démontré ce que nous savions déjà, que nous avons beaucoup d'artistes très capables de peindre des murs ; mais maintenant, il s'agit de trouver des murs à peindre. Le Comité invite des autorités locales à offrir des murs et, si possible, un peu d'argent pour couvrir les frais actuels, et déjà on a obtenu quelques réponses. Sir Hugh Lane, par exemple, offre des murs et un prix pour des panneaux destinés à la nouvelle galerie de Dublin, et plusieurs écoles ont mis leurs murs à la disposition du Comité. On pense faire un essai avec des étudiants dirigés par leur professeur, afin de leur enseigner à peindre les fresques et couvrir les murs sans grands frais! Au moins, c'est une expérience assez intéressante, qu'on suivra avec la plus grande sympathie.

∴

De l'Académie Royale, il y a très peu à dire. Les anciens envoient des tableaux qui sont à peu près comme les tableaux que nous avons vus si souvent. Nul exposant n'a augmenté sa réputation par son envoi, sauf peut-être M. Arnesby Brown, dont le grand paysage avec des taureaux est beaucoup dans le style de Wilson Steer. Voici une nouveauté pour l'Académie Royale, qui ne connaît pas Wilson Steer, quoique son portrait soit dans la Salle des Artistes, à l'Uffizi. M. Sargent envoie plusieurs paysages, dont un : *Les Carrières de Carrare*, est un miracle de justesse, comme tonalités ; M. Lavery a quelques portraits de dames charmantes, M. Clausen un *Nocturne* et un paysage ensoleillé, M. Strang un genre « Bank Holiday », Brangwyn n'expose pas. Et voilà tout! Quant à la sculpture, il n'y a rien d'important, sauf une statue d'un classicisme très pur et raffiné, par M. Havard Thomas. Le tableau officiel du *Couronnement du roi Georges V*, par M. Bacon, est très sec et incolore, et les portraits royaux n'ont aucune valeur artistique. Le meilleur est un portrait du jeune prince de Galles, par M. Cope, qui est très bien dessiné et agréable de couleur. Mais déjà l'Académie Royale a perdu son prestige, et plusieurs de nos artistes les plus doués n'y envoient plus rien.

∴

Comme d'habitude, le New English Art Club nous offre une meilleure exposition que celles du printemps. M. Will Rothenstein envoie un grand tableau d'enfants en costumes : *La Princesse Badroulboudour*. C'est superbement dessiné, riche et harmonieux de couleur. De sévères paysages démontrent l'art magistral du professeur C. J. Holmes, qui insiste toujours sur le rythme dans le dessin. Il y a un paysage au soleil : *Le Champ du Père Duchesne*, tout à fait admirable, par M. Walter Sickert, et une quantité de tableaux intéressants, par Wilson Steer, David Muirhead, Lucien Pissarro, Ethel Walker, Orpen et quelques autres. Décidément, c'est au New English Art Club plutôt qu'à l'Académie Royale qu'on doit aller, si on veut voir ce qui est le plus estimé dans notre art par nos plus savants amateurs.

Frank Rutter.

AUTRICHE-HONGRIE

Le maître Schwaiger, de son prénom tchèque s'appelait Hanus, que je prie de prononcer *Hanouche*, ainsi que [illegible] doit. Il était né en 1854 à Jindrichuv-Hradec (prononcez comme vous pourrez), petite ville taciturne et noble des hautes régions rigoureuses du sud de la Bohême. Il aima y dessiner les caprices d'architecture de l'imposante ruine du château des Rosenberg, lequel fait penser à ces arbres morts [illegible], chaque printemps, couverts de [illegible]. C'était un drôle de corps que ce peintre franc [illegible] toujours l'esprit et toujours tombant de la lune, épris de moyen âge et de truandaille, grand liseur de vieux [illegible] retrouvant des secrets utilisables en peinture parmi des prescriptions de sorcellerie, rêvant du sabbat et [illegible] dans les ghettos de Prague et à Vienne [illegible] l'argent et assembleur d'horri[illegible]ots, concevant l'illustration à la manière d'une [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Fût-il montré le bout de son nez rouge, il semblait qu'on l'eût immédiatement appréhendé. Mais alors il peignait les mendiants vêtus de *halenas* des routes boueuses en icônes inoubliables, mais tantôt il se querellait avec Uprka, son voisin. C'était une double minutie de travaux auprès de la muse et d'une femme ; n'était-ce pas trop des deux peintres pour l'unique maîtresse d'école de Hroznova Lhota ? L'un avait beau lignoter et miniaturiste, l'autre simplifier en poète épique, on ne s'en haïssait que mieux. Après tout, Uprka étant chez lui et l'institutrice bientôt déplacée, Schwaiger préféra déguerpir. Les bergeries valaques offraient des retraites aussi profondes pour échapper aux huissiers.

Tout ceci a l'air d'une nouvelle d'André Theuriet. Il s'agit pourtant de deux des plus grands artistes de l'Empire. Vivre dans ces boues ou ces lointaines excentriques, à trois ou quatre heures de la plus proche station d'une petite ligne locale, ne les empêche ni l'un ni l'autre d'être hautement cotés à Vienne encore plus qu'à Prague. Et si le renom d'Uprka est beaucoup plus vaste, les admirateurs de Schwaiger peut-être l'emportent pour la qualité et le raffinement. C'était l'imagier par excellence. Mais qui enluminait

de dépit de ne pouvoir être fresquiste. Personne n'a songé à donner des murailles à l'un des hommes de notre temps les mieux faits pour les couvrir de cortèges et de fêtes. Ce fut un Matejko à la proportion d'un ex-libris ou d'un cul-de-lampe.

Et voici le drame de sa vie. Tout à coup, un avocat de sa ville natale lui gagna un procès contre le groupe associé de ses créanciers, et il fut à flot. Il se maria. Puis, le Ministère le nomma professeur à l'Académie de Prague, et n'étant plus ni famélique, ni harcelé, ni maigre et coureur comme un chat de gouttière, Schwaiger fut anéanti ; il ne fit plus rien du tout. On le trouvait dans son atelier de l'Académie, morne, accablé, sans geste et l'œil terne, vous montrant de la racine de mandragore, des bocaux où il conservait je ne sais quelles diaboliques monstruosités, vous consultant sur des textes latins ou vieux français de traités de la pierre philosophale ou de recettes de *poussat*, mais jamais un dessin, jamais un projet, jamais une œuvre sur le chevalet. Lui parlait-on peinture, il vous regardait d'un air ivre, haussait les épaules : « Pourquoi faire ici, pour qui ? » Il présente encore un de ces cas de découragements maladifs comme la chronique artistique de Prague n'a cessé de les additionner depuis Smetana jusqu'à Slaviček, depuis Sabina jusqu'à Knüpfer, depuis Macha jusqu'à Jiranek. Pour certaines natures, l'atmosphère sociale de Prague est irrespirable. Elle engendre la mort ou la folie : il y faut vivre trop concentré au milieu de trop de haines et de chicanes. Et plus les énergies y sont bandées, plus vite l'arc casse net un beau jour, ou en une fois se détend.

Le cortège funèbre de Schwaiger du domicile mortuaire dans la banlieue à la petite gare voisine de Bubenč fut l'une des choses les plus tristes et les plus misérables d'ingratitude et d'indifférence qui se puissent raconter. Mais dans les montagnes valaques, à Bistrica-sous-Hostin, où il avait demandé à être enterré, la cérémonie d'inhumation fut digne et touchante. C'est que, dans ce pays, des amitiés fidèles veillaient. Cet homme qui, pour lui-même, faisait profession de n'exister plus en tant qu'artiste, était le maître qui savait le mieux se passionner pour un élève de talent. L'un entre autres, Valaque justement, M. Hlavica, peut être considéré comme son direct continuateur. Il a ramassé sa succession là même où s'arrêta le maître ; et ses derniers travaux, plus que jamais, permettent de tout attendre de lui.

Quant à l'œuvre « obscurément célèbre » de Schwaiger, dans son état actuel de mystère et de dispersion, avant les expositions que l'on en projette, il est à peu près impossible de s'en faire une idée, malgré le beau livre que lui a consacré la Société Manes. Cet homme singulier et renfermé a tout fait, depuis des enseignes d'auberge (une superbe à Dornbach, près de Vienne, a été badigeonnée, comme si elle avait été l'œuvre du premier gypseur venu) et des projets de marques et cachets (le beau Saint-Georges, de la maison Artaria), jusqu'à de la vraie grande décoration. Il y a surtout un nombre considérable de vieux feuillets parcheminés jaunis et racornis, chargés de dessins archaïques superbes et fantasques où défilent tous les monstres et les esprits de la légende tchèque et morave. A côté de cela, bon nombre de pages réalistes, d'un réalisme intrinsèque qui ne doit rien à personne. Mais son chef-d'œuvre, à vrai dire un défi, lui fut dicté par la reconnaissance. Il paya l'avocat Slavik de Jindrichuv-Hradec, qui lui avait gagné son procès, par un petit triptyque d'oratoire, d'ailleurs très inspiré par le Triptyque de Saint-Juste, et où figurent tous les membres de la famille de son bienfaiteur. C'est du Rubens aux proportions d'un Livre d'heures. Le Ministère Autrichien qui s'est illustré par de si belles publications sur quelques grands artistes d'Autriche se doit à lui-même de prendre soin désormais des la gloire de Schwaiger comme il vient de tirer de l'oubli celle de Fuhrich.

WILLIAM RITTER.

ÉTATS-UNIS

La phase la plus importante du mouvement artistique aux Etats-Unis est certainement l'acquisition de quantité de tableaux de maîtres qui nous arrivent aujourd'hui et qui doivent, à l'avenir, enrichir nos collections publiques. Ainsi, depuis ma dernière lettre, on a signalé l'achat de tableaux de Rembrandt, de Holbein, de Lorenzo Lotto et d'autres peintres d'une importance pareille. Mais un voyageur, qui retournerait en Amérique après dix ou quinze ans d'absence, noterait un autre changement. C'est que, dans cet intervalle, on aura fait droit à la réclamation, souvent formulée, que les artistes américains n'étaient pas dignement reconnus dans leur pays. On s'est plaint que nos amateurs aillent toujours en Europe pour leurs tableaux, que nos musées ne représentent pas l'œuvre accomplie des peintres et sculpteurs qu'on s'attendait à y voir les plus nombreux. Maintenant, c'est l'erreur contraire qui est le plus à craindre. On tombe si facilement du principe que les musées doivent honorer les grands artistes nationaux dans le sophisme que les artistes nationaux ont droit à l'espace des musées, simplement à cause du pays de leur naissance. Si l'on ajoute à cette raison quelque distinction dans la vie publique ou militaire, l'influence de l'école, ou la simple popularité dans la foule des amateurs, on verra de suite pourquoi tant d'œuvres médiocres entrent dans les grandes galeries du monde entier. Le danger est moindre là où il y a un musée d'épreuve, comme le Luxembourg. Chez nous, il n'y a que la cave, et elle est bien considérable. La quantité de tableaux et de sculptures que l'imagination patriotique d'il y a trente ou quarante ans voulait placer dans le grand art, mais qui se trouvent maintenant dans les limbes des choses démodées. Il n'est que trop aisé de se figurer qu'on a évité les erreurs de la génération précédente, et — par la suite — guéri tous ses maux. C'est toujours aux erreurs superficielles qu'on pense : la peinture bitumineuse est remplacée par une peinture réaliste, tout aussi banale. Si c'étaient les bévues fondamentales que l'on corrigeait ! Mais notre école s'étant « modernisée » plus ou moins comme les autres, il semble aux amateurs que le moment est venu d'offrir la manifestation la plus définitive de leur satisfaction de ce qui se fait. Et l'on voit se remplir, presque d'un coup, les salles américaines des musées, de souvenirs trop fréquents des salons de l'année passée, ou même de la saison courante.

En tout cas, si ce système nous vaut l'acquisition de quelques objets regrettables, il faut lui attribuer aussi certains résultats dont on peut être fier. Ainsi, notre *Metropolitan Museum* fut la seule galerie publique — à moins que je ne me trompe fort — qui acquit des œuvres de Manet, du vivant de ce grand peintre. Dernièrement on y a ouvert une salle où se rassemblent toutes les œuvres de Rodin qu'on possédait auparavant, outre une quinzaine de ses sculptures reçues cette année. Quelques dessins du

[illegible] cet ensemble d'une grande œuvre contemporaine.

Nos espérances pour la première exposition de la *Société des Peintres et Sculpteurs Américains* deviennent toujours plus hautes, en même temps qu'elles reposent sur des bases toujours plus solides. Le local où se tiendra l'exposition a été annoncé et il sied admirablement aux besoins d'espace, l'éclairage et de situation dans la ville de New-York. De plus, on a élargi le programme de l'exposition, qui doit admettre des contributions européennes d'importance. Déjà on s'est assuré des œuvres de Cézanne, de Rodin, de Rafaëlli en France, d'Augustus John et de Phelan Gibb en Angleterre. Ce qui peut causer plus d'optimisme encore est le bruit d'un voyage à Paris du président de la société, M. Arthur B. Davies. Il n'y a rien d'exagéré à prétendre qu'une collection représentant l'art français contemporain, telle qu'il la pourrait réunir, marquerait une date importante pour l'Amérique, en la mettant au courant de ce qu'on fait de mieux dans le Vieux-Monde d'aujourd'hui.

WALTER PACH.

ITALIE

ROME vient d'ouvrir à ses derniers visiteurs printaniers, aux touristes cosmopolites, qui, du reste, ne vont pas à Rome précisément pour y contempler de l'art moderne, deux expositions qui n'ont pas été tout à fait dépourvues d'intérêt. Une d'elles, surtout, devait être d'une importance féconde, ce qui est à souhaiter. C'est une exposition de vitraux conçus, réalisés par trois artistes modernes, et qui a eu lieu dans l'ancien couvent des Filippini.

Il est superflu de rappeler longuement pourquoi et combien il faudrait encourager ces expositions des œuvres d'art classées assez arbitrairement et trop tyranniquement dans des domaines secondaires, dans une sorte de « communs » attachés, un peu de loin, au palais fabuleux du Grand Art. Il est vain de répéter le truisme ancien : l'Art est un, et un artiste est toujours un artiste, fût-il sculpteur de blocs de marbre, énormes comme des rochers, ou ciseleur d'épingles d'or. Mais on a trop violemment séparé, et pendant trop longtemps, les œuvres d'art en catégories nombreuses, pour que les deux grandes divisions des arts majeurs et des arts mineurs soient près de se fondre et de se confondre pour l'élévation et la complète spiritualisation de l'art un et indivisible.

Notre temps, cependant, y arrivera sans peine. Ses tendances artistiques se fondent et se confondent toujours davantage, avec une noblesse qu'on ne saurait plus méconnaître. On semble comprendre que toute époque tend à la conquête suprême de son « style », et que le style d'une époque [illegible] l'histoire des cycles artistiques de tous les [illegible], impérieuse et indiscutable, sa [illegible] de ses pierres ouvrées et [illegible] contemporain. Le plus aveugle manieur [illegible] sait, par exemple, que l'éventail d'une Japonaise rappelle, par sa forme, les flèches périphériques du toit de sa maison et que le couvercle d'une [illegible] est copié sur la coupole d'une mosquée.

On [illegible] de nos jours, à donner à toutes les manifestations d'art une importance, sinon la même importance. C'est que notre époque recherche, fébrile, inquiète et exubérante, son style unique, son style tout court. Ne verrons-nous pas l'année prochaine l'habillement féminin — art éminemment industriel, consacré au Charme éternel — admis dans nos salons officiels? La Mode au Salon, à côté de la Sculpture, de la Peinture, de la Gravure, de la Ciselure, de toutes sortes de décoration. C'est parfait.

A Rome, l'initiative des trois peintres de vitraux marque donc une date. Nous la saluons avec joie. Grâces en soient rendues aux peintres Duilio Cambellotti, Bottazzi et Vincenzo Grasso, et à M. Cesare Picchiarini qui a réalisé en verre et en plomb le rêve enclos dans les cartons des trois artistes. On sait que l'art du vitrail est en pleine renaissance. A Paris, en Italie même, on s'efforce depuis des années à donner à cet art, d'une si grande noblesse toute occidentale, une beauté nouvelle. Les Anglais et les Allemands l'ont industrialisé à outrance. Les Français et les Italiens veulent lui redonner l'opulence qu'il connut dans leurs églises, la richesse incomparable de la vision picturale, œuvrée dans la lumière que le plomb nuance et précise de ses traits émouvants comme une musique. Et l'on peut aimer les visions étranges, nerveuses, d'un intellectualisme symbolique plein de vigueur, qui oscille entre Poe et Baudelaire, de M. Duilo Cambellotti ; ou celles, d'inspiration religieuse et traditionnelle, mais psychologiquement modernes, de M. Bottazzi, ou celles de M. Grasso, médiévales, féodales, lorsqu'elles ne s'abîment pas dans la copie des vases de fleurs lourdement allemands, ou d'une danseuse trop marquée d'esthétisme anglais.

Malgré leurs défauts d'inspiration, point sublime, et d'exécution, point absolument originale, ces trois artistes en attireront peut-être sur leurs traces. C'est un bien.

Je parlerai dans ma prochaine chronique — forcément en retard — de la LXXXI[e] exposition romaine d'art moderne.

R. CANUDO.

ORIENT

CONSTANTINOPLE. — *Fondation d'un nouveau Musée.* — Les vols artistiques se succèdent en Turquie avec une [illegible] d'autant plus grande que, malgré enquêtes et recherches, la police se trouve impuissante à mettre la [illegible] auteurs. Cette impunité les encourage.

[illegible] merveilleusement ouvragées en [illegible] mosquée Verte de Brousse, la [illegible] mosquée d'Omar et, malheureusement, déclassée, — le Conseil d'État ayant décidé, après examen des dossiers, qu'il n'y avait pas lieu de diriger contre qui que ce soit une poursuite judiciaire », — et celle, perpétrée à la mosquée du Caire, du magnifique Coran calligraphié entièrement de la main même d'Omar I[er], le Calife qui, en 640, ordonna la destruction de la Bibliothèque d'Alexandrie ; la disparition de l'aigrette, constellée de diamants et de perles, de roses et d'émeraudes, d'une valeur inappréciable, du mausolée des Sultans Mahmoud II

et Abdul-Aziz, et celle du sabre de Soleiman le Magnifique, subrepticement enlevé du palais de Yildiz où Abdul-Hamid l'avait fait transporter, voici que de nouveaux méfaits se multiplient sans laisser, comme les anciens, trace aucune de leur recel.

On dérobe à Brousse les châles précieux, estimés près d'un million de francs, qui recouvrent la dépouille mortelle d'un des premiers Sultans de Turquie; on enlève, à Constantinople, aux murs de la mosquée d'Arakledji, à Top-Hané, une cinquantaine d'admirables plaques murales; la mosquée de Balta-Liman, sur le Bosphore, est dépouillée de ses vases de valeur, entre autres deux pièces à reflets du XVI siècle et trois lampes d'Anatolie de la même époque; la mosquée de Sténia, également sur le Bosphore, se voit spoliée en une nuit de ses tapis, parmi lesquels quatre *sedjadés* de prière, d'un art persan parfait, brodés à l'aiguille, tramés d'or et d'argent, et faisant partie du butin rapporté de Tebriz à Constantinople par le Sultan Selim, lorsqu'il fit, en 1514, le sac de la capitale persane.

Justement ému de cet état de choses, le Ministère de l'Evcaf ou des Fondations pieuses a décidé la création d'un nouveau Musée, qui prendrait le nom de *Musée des inscriptions et des souvenirs historiques.*

Dans ce musée seront recueillis les souvenirs précieux du passé, répandus un peu partout dans l'immense empire, et notamment ceux qui se rapportent aux Padischahs. Tous les objets de valeur se trouvant dans les *turbés* ou tombeaux des Sultans : aigrettes enrichies de pierres fines, châles persans, tapis anciens, diadèmes, armes, ceintures orfévrés, inscriptions brodées entourant les cercueils, inscriptions manuscrites ornant les murs, auront leur place dans le nouveau musée qui rassemblera également toutes les inscriptions manuscrites éparses dans les mosquées et bibliothèques de l'Empire.

En attendant que prenne fin l'aménagement du local où toutes ces richesses seront publiquement exposées, une commission spéciale nommée par le Ministère de l'Evcaf a déjà recueilli tous les objets de prix placés dans les tombeaux des souverains et les a confiés aux coffres-forts de la Banque Impériale Ottomane jusqu'au jour prochain de l'ouverture du musée.

L'importance de cette initiative archéologique et historique n'échappera, certes, pas à ceux qu'intéressent les arts orientaux. L'on ne saurait que vivement féliciter le ministère de l'Evcaf de sa détermination. Grâce à ce nouveau musée, les trésors industriels de la capitale et des provinces turques se trouveront, à l'avenir, à l'abri des coups de mains et pourront offrir leur ensemble merveilleux à une connaissance plus approfondie de l'art ottoman.

ADOLPHE THALASSO.

Echos des Arts

Memento des Expositions.

PREMIER SALON DE LA TRIENNALE (*salles du Jeu de Paume, aux Tuileries*). — C'est une sorte de salon des salons, c'est-à-dire une exposition où toutes les tentatives sont représentées, depuis les plus académiques jusqu'aux plus osées. Mais comme à cet éclectisme il joint une relative sévérité quant au nombre des choses acceptées, il permet au public de se rendre assez bien compte de l'état actuel de notre art français.

A côté d'œuvres de grands morts tels qu'Ingres, Manet, Corot, Courbet, Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec, Daumier, citons celles de grands vivants tels que MM. Besnard, Maurice Denis, Cottet, Le Sidaner, Mlle Dufau dont une fort belle chose : *Printemps nocturne*, atteste une indéfectible volonté de renouvellement et de travail. MM. Humbert, Raphaël Collin, Cormon, Aimé Morot, Ernest Laurent, Fernand Sabatté (le distingué secrétaire), Aman-Jean, du Gardier, Maurice Chabas voisinent avec MM. Steinlen, René Ménard, Simon, Dauchez, Willette, Viullard, Francis Jourdain, Guillonet, La Touche, Louis Legrand, Gourdault, Charles Guérin, Bonnard et Mlle Delassalle. La sculpture est représentée par des maîtres tels que MM. Rodin, Jean Boucher, Dampt, Fernand David, Carabin, Bouchard, Despiau, Landowski, Marque ; l'architecture et l'art décoratif par MM. Plumet, Bounier, Jaulmes, Methey, Bigot, Delaherche, Galbrey, Hamm, Lenoble ; la gravure par MM. Achille Ouvré, Bracquemond, etc.

Enfin, un étranger qui ne pourrait venir à Paris que tous les trois ans vers la fin du printemps saurait parfaitement où nous en sommes après une visite à la Triennale.

MINIATURES PERSANES (*Musée des Arts décoratifs, pavillon de Marsan*). — Un éblouissement et une révélation, à cause de la série des primitifs persans. Le public ne connaissait pas les pièces de l'école de Mésopotamie, celles du nord de la Perse, celles de l'école de Hérat (fin XVe et début XVIe). On y retrouve les « Séfévis » (fin XVIe et plein XVIIe), l'école indo-persane, l'école perso-mongole, et quelques écoles annexes : celles de Transoxiane, les camaïeux de Rova, les enluminures de maître Mançour. A ces miniatures sont jointes des étoffes : cachemires, tentures des Indes, tapisseries, voiles, batiks, châles, soieries, toiles peintes et imprimées. Bref, une accumulation de délicates merveilles.

Musée du Luxembourg. — Exposition temporaire des peintres américains.

Musée Cernuschi. — Exposition d'art chinois.

Musée d'Ennery. — Exposition des fouilles d'Antinoë.

La Maison d'Art, 9, rue Dupuytren. — Exposition des « Artistes du Terroir ».

Grand Palais des Champs-Elysées. — Exposition internationale des arts du travail.

Galerie Allard, rue des Capucines. — Exposition de tableaux de Ch. Cottet, Paul Chabas, Dagnan-Bouveret, Dinet, René Ménard.

Galerie Gautier, 19, rue de Sèvres. — Exposition de dessins, pastels, aquarelles de Penat, Fontanes, Richard, Thornley, Jourdain, Mmes [illegible] et Vignal.

Galerie Henri Manuel. — Exposition rétrospective des tableaux de [illegible].

VINCENNES. — Exposition du Groupe artistique de la Région, à la mairie de Saint-Mandé.

MAISONS-LAFFITTE. — Musée ouvert au public tous les jours de 10 heures à 5 heures, sauf le vendredi et le samedi.

Fouilles et Découvertes.

A la séance du 12 juillet dernier de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, M. Dieulafoy donne connaissance d'un mémoire du P. Jerphanion relatif aux églises souterraines du Cappadoce.

Ce mémoire, d'une importance capitale pour l'étude d'un art mal défini jusqu'ici, présente les résultats de la mission faite en Cappadoce par le P. Jerphanion, sous les auspices de la Société française des fouilles archéologiques. Il est accompagné d'une magnifique suite de photographies. Elles sont toutes l'œuvre du savant voyageur et se rapportent aux peintures qui décorent les murs des édifices.

M. Dieulafoy explique à son tour que l'accord est complet entre l'architecture et la peinture des églises souterraines de cette région. Il en analyse les caractères et isole les thèmes irano-syriens des thèmes byzantins auxquels ils sont mêlés. Au sujet des peintures, il cite les fresques du Kosséïr Amra, indique d'une part l'identité de style qui existe entre ces fresques et les sculptures rupestres sassanides et, de l'autre, les liens étroits qui unissent les peintures des églises souterraines et celles du Kosséïr Amra aux miniatures des plus anciens manuscrits persans, c'est-à-dire à celles qui ne sont pas influencées par les peintures chinoises. Il en conclut que les miniaturistes persans furent d'abord les héritiers des miniaturistes perses de l'époque des Sassanides, qu'ils subirent plus tard l'influence des Écoles byzantine ou cappadocienne et, enfin, qu'ils durent à la Chine les délicatesses et l'élégance qui caractérisèrent leurs compositions à dater de l'époque où ils entrèrent en conctact immédiat avec elle.

Dons et Achats.

Le musée Dobrée, à Nantes, vient de faire plusieurs acquisitions fort précieuses pour l'histoire topographique de la cité. La première est un dessin de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il est d'Antoine Hénon, cet ancien élève de l'Académie royale d'architecture de Paris, qui était venu se fixer à Nantes, où il devint architecte voyer. Artiste méticuleux et consciencieux, il s'amusa à fixer, en des dessins où l'aquarelle s'unit à la gouache, certains aspects de monuments et de quartiers de Nantes. On connaissait de lui seize grands dessins : l'un, représentant la Chambre des comptes, est à la Bibliothèque nationale ; dix autres sont au musée Dobrée ; cinq appartiennent au Cercle des beaux-arts. Un dix-septième dessin vient donc s'ajouter à cette liste. Il représente l'ascension d'une montgolfière à l'hospice des Enfants-Trouvés [illegible] Maison des Vieillards de Saint-Joseph, le [illegible]

Aménagements et Restaurations.

Après un voyage au Mont-Saint-Michel, M. Léon Bérard, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, vient de prendre une [illegible] celle de faire disparaître toutes les [illegible] panneaux et pancartes qui déshonorent l'îlot. La [illegible] qui produit des ensablements, a été [illegible]. Elle sera remplacée sans doute par une [illegible] qui permettra aux courants de se [illegible] également une autre digue, celle de [illegible] des eaux de deux rivières qui [illegible]

Le général Lyautey vient de charger M. Tranchant de Lunel, architecte, de vérifier, dans l'ensemble du protectorat français, les constructions et les vestiges qui méritent d'être classés. Des dessinateurs militaires du génie le seconderont dans sa tâche. On ne saurait trop applaudir à cette mesure qui ne peut manquer de donner satisfaction aux archéologues et aux antiquaires.

Monuments.

Le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts vient de nommer une commission pour commémorer le troisième centenaire de Le Nôtre, le créateur du parc de Versailles. Cette commission a approuvé le projet de monument qui lui a été présenté par M. Frédéric Halimbourg, consistant en une exposition rétrospective de l'art des jardins au Musée des Arts décoratifs, et d'une exposition florale à Bagatelle, et d'une manifestation d'art et d'horticulture à Versailles. Le comité du monument Le Nôtre a pour président M. Maurice Barrés et pour secrétaire M. Lucien Corpechot, qui a soumis à la commission nommée par l'administration les desirata du comité, qui propose l'exécution d'une réplique en bronze du buste de Le Nôtre, par Coysevox, aux Tuileries, et la restauration à Saint-Roch du tombeau du célèbre jardinier, aux œuvres duquel un volume serait, en outre, consacré.

On inaugura dernièrement, au cimetière de la Salle, à Tours, le buste de Félix Laurent, l'ancien directeur de l'École des beaux-arts. Nombre d'anciens élèves du peintre assistaient à la cérémonie qui fut suivie de l'ouverture solennelle, par le préfet, d'une exposition de ses œuvres, au nouveau musée. Ce fut l'occasion, pour notre distingué collaborateur M. Paul Vitry, conservateur au musée du Louvre, de faire une causerie charmante sur le vieux peintre tourangeau.

Nécrologie.

Le peintre Lawrence Alma Tadema, membre de la Royal Academy depuis 1879, membre associé de l'Académie des beaux-arts depuis 1891 et membre de la plupart des Académies européennes, vient de mourir à Wiesbaden où il faisait une cure ; il était âgé de 76 ans. D'origine hollandaise, issu d'une vieille famille de la Frise occidentale, l'artiste, né en 1836, entra en 1852, dans l'atelier du peintre Henri Leys, à Anvers. Marié en secondes noces à une artiste anglaise, il se fixa à Londres en 1870 et se fit naturaliser sujet britannique. Ce peintre illustre paraît avoir joui d'une renommé hors de proportion avec son talent. Il s'appliqua dans ses tableaux et dans ses portraits, à évoquer l'antiquité, avec une grande minutie de détails et un réel bonheur de mise en scène : véritable virtuose de la peinture, il est arrivé par d'incessantes recherches de couleur et d'arrangement, — et au contraire de nos néo-grecs, si vite passés de mode — à tenir constamment en haleine l'intérêt du public, avec des œuvres puisées à une source assez restreinte, somme toute, et dans lesquelles il ne se préoccupait nullement de la reconstitution scientifiquement exacte de la vie antique. Un grand nombre de ses peintures ont été popularisées par la gravure ; un grand nombre aussi ont figuré aux Salons parisiens et aux Expositions universelles, où Alma Tadema obtint les plus hautes récompenses.

Revues étrangères.

Staryé Gody (années révolues). — Revue mensuelle d'art ancien, paraissant le 15/28 de chaque mois. — 1912, sixième année.

Le texte de *Staryé Gody* étant rédigé en russe, tous les titres sont munis de traductions en français.

Staryé Gody publient en 1912 quelques articles à l'occasion du centenaire de la guerre de Russie.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Pétersbourg et au bureau de la rédaction (10, Rynotchnaïa).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane. — Librairie Leo S. Olschki, Florence.

La Bibliofilia. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an : Italie, 25 francs; étranger (Union postale), 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Leo S. Olschki, Florence.

Divers.

Le jury de la section de sculpture à l'école des beaux-arts a rendu son verdict sur le concours de figure modelée d'après l'antique ; ont été décernées les récompenses suivantes : 1re seconde médaille, MM. Boutgaris, à titre étranger, élève de M. Jules Coutan ; Angué, à titre français, élève de M. Antonin Mercié ; 2e seconde médaille, M. Moncassin, élève de M. Antonin Mercié ; 3e seconde médaille, M. Sartre, élève de MM. A. Mercié et Emmanuel Hannaux ; 1re mention, M. Hoëllard, élève de M. J. Injalbert ; 2e mention, M. Fœrster, élève de M. J. Coutan. — Concours Bridan (1900) : 1er prix, M. Angué, élève de M. Antonin Mercié ; 2e prix, M. Moncassin, élève de M. A. Mercié.

MM. Alexandre Altmann, Gabriel Deluc et Robert Mortier viennent de prendre l'initiative d'un groupement artistique qui promet d'être fort intéressant, tant à cause de ses tendances absolument indépendantes qu'en égard aux noms même des peintres qui en feront partie. D'ores et déjà, ces messieurs ont décidé que leur nombre serait toujours très restreint.

« La Libre Peinture », tel sera le nom de la nouvelle association.

M. Ignacio Zuloaga qui tient les organisateurs de ce mouvement en haute estime a déjà promis d'y participer. Il y aura une exposition par an.

Le gouverneur général de l'Algérie vient de désigner les titulaires des deux bourses d'études destinées à des artistes de la métropole qui doivent faire un séjour en Algérie, le premier de deux ans, le second d'un an. Ces deux artistes, cette année, sont des statuaires ; le premier classé est M. Charles Bigonet ; le second, M. Gustave Hierholtz, qui est plus spécialement sculpteur animalier.

A ces deux bourses sont venus s'adjoindre deux prix d'encouragement nouveaux qui comportent chacun une médaille de vermeil et une somme de 500 francs. L'un de ces prix est dû à la générosité de M. James Hyde, le citoyen américain à qui on doit déjà tant d'utiles fondations en faveur des lettres françaises ; ce prix a été attribué à M. André Chapuy, artiste peintre.

Le second de ces prix, fondé par M. Georges Leygues, député, président d'honneur de la Société des peintres orientalistes, a été attribué à M. François Baudes, peintre également.

BULLETIN DES EXPOSITIONS

DÉPARTEMENTS :

NEUILLY. — Société des Artistes de Neuilly-sur-Seine. Domaine de Bagatelle. 8e Exposition annuelle (du 15 août au 15 septembre). Rétrospectives du peintre Collande de Champmartin (1797-1883) et du graveur A. Lefort des Ylouses (1846-1912).

TOURNAI. — La 28e Exposition annuelle des Beaux-Arts aura lieu dans les salons du Cercle, rue des Clarisses, du 15 septembre au 7 octobre. Pour tous renseignements, s'adresser au Secrétaire, rue des Carliers, 10, à Tournai.

CHERBOURG. — Société des Amis des Arts de la Manche. Exposition des Beaux-Arts en août.

ROUBAIX. — 32e Exposition de la Société artistique de Roubaix-Tourcoing, du 14 septembre au 5 octobre.

NANCY. — Société lorraine des Amis des Arts, Exposition annuelle du 29 septembre au 10 novembre 1912.

BAYONNE, Hôtel de Ville. — Exposition du 25 août au 25 septembre. S'adresser pour renseignements à M. Fernandez-Patto, 30, avenue Malakoff, Paris. Dépôt des œuvres chez M. Robinot, 50, Rue Vanneau.

BAGNÈRES-DE-BIGORRE. — Exposition d'œuvres relatives aux Pyrénées, jusqu'à fin septembre.

TROYES. — 15e Exposition annuelle de la Société artistique de l'Aube, du 6 au 30 octobre.

ÉTRANGER

FRANCFORT-SUR-LE-MEIN. — Société des amis des Beaux-Arts de Francfort : « La Peinture classique de la France au XIXe siècle ».

GAND. — Exposition universelle en 1913. Pour la section des Beaux-Arts, s'adresser à M. Maurice Boddaert, secrétaire de la Société Royale d'encouragement aux Arts, à Gand, 14, rue des Baguettes.

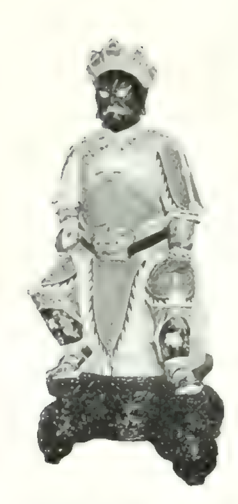
MILAN. — Académie des Beaux-Arts. Exposition internationale, du 8 septembre au 10 novembre 1912.

LOUVAIN. — Exposition des Beaux-Arts et Arts appliqués du [illegible] au 22 septembre 1912.

STUTTGART. — Place du Château Royal. Exposition d'art allemand, avec section internationale, de mai à octobre 1913.

NIEUPORT. — Exposition internationale des Beaux-Arts en août et septembre 1912.

BIBLIOGRAPHIE



DIEU DE LA GUERRE

Old Chinese Porcelain and Hard Stones (La vieille porcelaine Chinoise et les Pierres dures), par Edgar Gorer et J.-F. Blacker. (Bernard Quaritch, éditeur, 11 Grafton Street, New Bond street, London, 1911). — Voici un splendide ouvrage que la vente Doucet rend d'actualité immédiate et d'intérêt palpitant. Parmi les surprises de ses enchères, nul n'a oublié en effet ces potiches, ces cornets dépassant les prix de cinquante et soixante mille francs, alors que certains d'entre eux étaient même ébréchés, incomplets. Ces enchères sont un début d'indication, pour le public français, de la valeur des porcelaines chinoises. Mais depuis beau temps en Angleterre, en Amérique, les grands collectionneurs ont payé trois cent mille, cinq cent mille francs, les merveilles des potiers de génie de l'Empire des Fleurs. Et on ne saurait les blâmer aprés avoir parcouru et admiré les deux cent cinquante-quatre illustrations en couleurs des deux volumes de MM. Gorer et Blacker, reproduisant les pièces les plus belles et rares du Musée Victoria and Albert, du British Museum, des collections Richard et W. Bennet, Benjamin Altman, G.-L. Bevan, Georges-R. Davies, Wasserman, Clive Henrick, Kennedy, de son Honneur M. le Juge Gary, etc., etc. Les frais d'établissement de beaucoup de ces planches ont souvent atteint sept cents francs, mais elles sont vraiment, par leur fidélité et leur séduction, le dernier mot, l'apothéose de la reproduction en couleur.

MM. Gorer et Blacker accompagnent chacune de ces somptueuses céramiques d'un texte anglais et français, contenant la plus magistrale description et le plus savant commentaire. Ces détails, présentées sous une forme concise, font de cet ouvrage, pour l'amateur ou l'étudiant, le guide, le conseiller autorisé, le maître idéal, l'initiateur d'un monde de beauté, de couleurs, de formes exquises et suaves [illegible] étranges et chimériques.

[illegible] du potier chinois? [illegible] comiques ou terribles et des prome- [illegible] depuis le simple pecheur jusqu'à [illegible] les perfidies du sourire ou grinçant des dents comme les fantastiques chiens de Fu, ou les Dragons de Mer?



VASES A DEUX GUIVRES POUR ANSES (DYNASTIE DE HAN)

Dès la dynastie de Han, le potier modèle des vases non encore de porcelaine, mais souvent de terre vitrifiée aussi élégants de lignes que ceux de Tanagra. Les Han règnent d'ailleurs de 206 avant notre ère à l'an 220 après le Christ. Les Sung leur succèdent en 960 et la fabrique Chieng-tê-Chên découvre les glaçures monochromes au doux toucher, les craquelés, les flambés, les nuances clair de lune, céladon, émeraude grise, etc.

Sous les Yuang (des Mongols) la fabrique royale périclite, les artistes émigrent et vont créer au dehors l'école Persane. Mais, avec les Empereurs Ming, le potier triomphe d'un long triomphe qui s'étend de 1368 à 1644 et se continue, s'affirme sous le règne de Yun Ling, le Roi des Potiers, et de Kien Lung qui offre à ses yeux les caresses des porcelaines coquille d'œufs, teintées de rose cramoisi, de rose d'or, de jaune millet, de bleu de ciel lavé par la pluie et mille inventions de poète, tandis que l'orage révolutionnaire fait trembler, crouler les trônes d'Europe. Après Kien Lung c'est la décadence commerciale, fixant à jamais la cote des vieilles porcelaines, groupées par famille comme les fleurs d'un herbier : Famille noire, verte, bleu et blanc, bleu soufflé, jaune et enfin, tel un couchant teinté de plumes d'ibis, la Famille rose.



VASE YUNG-CHING, EMPEROR

La variété de la forme est infinie et égale l'exquisité des tons. Le potier qui s'empare des nuances flou de pèches sang de bœuf, œuf bleu pâle de moineau, qui sème les fleurettes de pruniers et donne l'envol aux Fen Huang (sorte de phénix) sur les panses, les épaulements, les cols des vases, prend comme lignes à la nature et aux créations de l'homme les gourdes, les balustres, les cornets, les lanternes, les oreillers, les têtes de buffle, l'élancement des thyrses floraux et les courbes douces du corps féminin.

Parmi les folies des collectionneurs, la plus raisonnable est assurément le goût des vieilles porcelaines de Chine.

CHARLES POSSONNIERE.



Empreintes de Pas des Américains célèbres à Paris, par John-Joseph Conway. - M. A. (Chez John Lane, Londres et New-York).

De célèbres artistes américains ont laissé à Paris des empreintes aussi marquées que celles des diplomates, combattants et hommes de lettres. Le chapitre sur William Morris Hunt qui découvrit Millet et fut son ami a une valeur spéciale comme résumé des théories d'art professées par ce peintre.

Celui sur Whistler est brillant et abonde en anecdotes.

En 1855, Whistler s'établit à Paris où il fit de longs séjours jusqu'à sa mort. Il entra dans l'atelier de Gleyre, peintre de sujets historiques, où il resta deux années.

Il y rencontra Degas, Fantin-Latour et autres exposants de l'impressionnisme et du naturalisme. George du Maurier, auteur de *Trilby*, fut un de ses camarades d'atelier; le peintre Fantin, doux visionnaire, devint son conseiller et son compagnon favori. Jusqu'à quel point fut-il influencé par le grand Maître Espagnol Velasquez — c'est là un sujet qui fut souvent discuté dans le monde artistique de Paris.

Le premier Américain venu à Paris comme étudiant artiste fut John Vanderlyn de Kingston, Ulster County, New-York. Ce fut lui qui, avec *Caius Marius assis parmi les ruines de Carthage*, peignit le premier tableau qui fut jamais exposé au Salon français par un Américain. Cela se passait en 1808.

Le livre de M. John-Joseph Conway est dédié au Colonel Henry Watterson, « Doyen des Journalistes Américains », et contient une *Introduction* des plus intéressantes de la plume de Mme John Lane, femme de l'Editeur, Bostonienne qui a cueilli ses lauriers littéraires dans beaucoup de champs de bataille.

Franklin, Jefferson, Gouverneur Morris, James Munroe, Tom Paine, Robert Fulton, La Fayette, Paul Jones, Count, Runford, Samuel B. Morse, Longfellow, William Morris Hunt, Margaret Fuller, John Howard Payne, Saint-Gaudens et Whistler sont honorés chacun d'un chapitre. Feu le Dr. T. W. Evans, qui accompagnait l'Impératrice Eugénie dans sa fuite après Sedan, y conte lui-même cet épisode mouvementé.

Il n'y a pas, dans toute l'histoire scientifique, de plus pittoresque chevalier errant que le docte Comte Rumford, dont le nom Américain fut Thompson. Et l'histoire de ce pauvre John Howard Payne, l'auteur de *Home, Sweet Home* — il n'avait d'ailleurs jamais eu de *home* — qui écrivit cette chanson renommée dans le monde entier, dans le beau Palais Royal, pendant qu'il souffrait des vives douleurs de la faim, nous angoisse.

Carpeaux (Collection *L'Art de notre Temps*). — Un volume illustré de 48 planches hors texte accompagnées de notices historiques et précédées d'une étude critique de M. Paul Vitry, conservateur adjoint au Musée du Louvre. (A la Librairie Centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette, 3 fr. 50.)

Au moment même où la foule se pressait à la triomphale exposition « Carpeaux », dans la Salle du Jeu de Paume, venait de paraître un ouvrage consacré au sculpteur de *l'Ugolin*, de la *Flore*, de la *Danse* et de la *Fontaine de l'Observatoire*. Des planches nombreuses et irréprochables font passer sous nos yeux l'œuvre encore frémissante de l'artiste, sous tous ses aspects, dans toutes ses matières : pierre, bronze, marbre, plâtre, terre cuite, peintures et croquis.

Des notices aussi sobres que savantes résument l'histoire, le plus souvent agitée, de chacune de ces œuvres. Le volume s'ouvre par une magistrale étude de M. Paul Vitry qui, avec une grande pénétration, dépeint les traits essentiels du talent de Carpeaux et situe son œuvre dans l'évolution de la sculpture.

Les Grands Artistes. — Vient de paraître : ***Brunelleschi et l'Architecture de la Renaissance Italienne au XVe siècle,*** par Marcel Reymond, 1 volume in-8 illustré de 24 planches hors-texte. Broché : 2 fr. 50; relié 3 fr. 50. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris VIe.)

Trouvant un point de départ à Florence dans le premier quart du XVe siècle, avec des maîtres tels que Brunelleschi, Michelozzo, Alberti, l'architecture de la Renaissance s'étendit peu à peu dans toutes les régions de l'Italie.

Partout nous trouvons intimement unies les formes anciennes de l'art chrétien et les formes nouvelles empruntées à l'art antique. C'est un art de la plus exquise jeunesse, tout fait de grâce et de charme, un des plus délicieux qui aient jamais enchanté les yeux des hommes.

Le mérite de M. Reymond est d'avoir laissé de côté les questions trop purement techniques pour dégager les traits essentiels, les traits vivants, pourrait-on dire, de l'architecture, et pour faire ressortir ce qui constitue son éternelle beauté.

Les Grands Artistes. — Vient de paraître : ***Le Sodoma,*** par Henri Hauvette, professeur à la Faculté des Lettres de Paris, 1 volume in-8 illustré de 24 planches hors texte. Broché : 2 fr. 50 ; relié : 3 fr. 50. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris VIe.)

Depuis plusieurs années, l'attention de la critique d'art s'est tournée vers ce maître charmant, si bien doué du côté de la grâce expressive et de l'harmonie des formes ; on s'est aperçu enfin qu'il ne lui a manqué qu'un peu de persévérance dans l'effort pour se placer au premier rang de sa génération — celle de Léonard et de Raphaël. Mais en même temps, on a fort arbitrairement attribué à ce piémontais, qui travailla en Toscane, des œuvres qui tendent à le faire rentrer dans l'école que Léonard laissa à Milan; et de là résultent beaucoup d'incertitudes et de confusion dans les jugements qui le concernent.

En lui consacrant cette monographie, M. H. Hauvette s'est appliqué à retracer brièvement, mais avec précision, la carrière du peintre de Sienne, en ne considérant que ses œuvres indiscutablement authentiques.

Petites Monographies des Grands édifices de la France. — Vient de paraître : ***Le Chateau de Chambord,*** par Henri Guerlin, 1 vol. avec 40 grav. et 2 plans. Broché, 2 fr.; relié toile souple 2 fr. 50. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris.)

C'est avec le *Chateau de Chambord* que la « Monarchie affirme sa Majesté par une splendeur sans rivale », écrit M. Henri Guerlin dans l'excellent volume qu'il vient de faire paraître et où l'on trouve tout ce qu'il faut connaître sur la construction et l'histoire de la merveille de la Renaissance.

Le seul nom de Chambord évoque, placé dans un site singulièrement approprié, le plus vaste domaine et l'un des plus grands châteaux de France.

Donjons, tourelles, terrasses, lanterne centrale, lucarnes ajourées, escalier merveilleux à double rampe tournant l'une dans l'autre, tout ce qui fait de Chambord une œuvre unique par sa conception et l'exécution est successivement décrit par M. Henri Guerlin.

Les origines du château, l'histoire de sa construction et

[illegible] qui [illegible] de François I[er] à Louis XIV, [illegible] le Roi Soleil dont l'un fut marqué par la représentation du *Bourgeois Gentilhomme*, les hôtes illustres [illegible] a servi d'asile, Stanislas Leczinsky, Maurice de Saxe, le Prince de Wagram, enfin, l'acquisition du domaine faite par souscription nationale au profit du duc de Bordeaux qui devient le comte de Chambord, etc., tous [illegible] à [illegible] demeure sont rappelés par M. H. Guerlin en un style très évocateur, qui décrit [illegible] d'architecture et l'anecdote historique.

[illegible] de plans, abondamment et richement illustré, forme le 17[e] de la collection des *Petites Monographies des Grands Edifices de la France*, par M. E. Lefèvre-Pontalis.

Divers.

Procès verbaux de l'Académie royale d'Architecture (1671-1793) publiés pour la Société de l'histoire de l'art français sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts, par M. Henry Lemonnier (tome I. 1671-1681). (Jean Schemit, 52, rue Laffitte.)

Pages romantiques de Franz Liszt, publiées avec une introduction et des notes par Jean Chantavoine. Félix Alcan, 108, Boulevard Saint-Germain, Paris, et Breitkopf et Hartel, Leipzig.)

El libro de Horas, par [illegible], illustré par Rodolfo Franco. (Paris, sans nom d'éditeur.)

L'Alsace à Henner : inauguration du monument Henner [illegible] (Société des arts de Mulhouse.)

The training of the Memory in Art and the Education of the artist, par Lecoq de Boisbaudran, traduction anglaise de M. L. D. Luard. (Macmillan and C[o] ltd., St. Martin's street, Londres.)

Une Famille de républicains fourieristes : Les Milliet : [illegible] volumes. Cahiers de la Quinzaine, 8, rue de la Sorbonne.)

Au pays des Mirages (8 planches en couleurs, 41 illustrations en noir) par René Roy. Berger-Levrault, éditeur, Paris, 5, rue des Beaux-Arts.)

Dans les Débris et sur les Ruines, par [illegible] (Eugène Figuière et C[ie], éditeurs, 7, rue Corneille.)

Un pèlerin d'Angkor, par Pierre Loti, de l'Académie française. (Calmann-Lévy, éditeur, rue Auber.)

L'éternel éphémère, (poésies) par [illegible] (Eugène Figuière et C[ie], éditeurs.)

Anne Véronique, par H.-G. Wells, traduction de Henry-D. Davray et B. Kozakiewicz. (Édition du Mercure de France [illegible])

L'Année Musicale, publiée par MM. Michel Brenet, [illegible] (Paris, chez Félix Alcan, 108, boulevard Saint-Germain.)

Poètes Français — [illegible] anthologie de la ***Renaissance Contemporaine,*** précédée des Quinzaines poétiques, par [illegible] et une étude critique par [illegible] Schuré. (Paris, Éditions de la Renaissance Contemporaine, [illegible])

Arte y Artistas, [illegible] Juñer-Vidal, Joaquín Torres-García, Manuel Hugué, Pedro [illegible] Paris, chez Floury.)

Clique-Claques : Texte d'Alfred Edwards. Dessins de Gir, avec le portrait des auteurs par [illegible] et Caruso. (Jean Schemit, éditeur, 52, rue Laffitte.)

The Adoration of the Magi, by [illegible] (with seven plates). — The Athenæum press, Bream's Buildings, London, E. C.

Le Polyptyque de l'Adoration de l'Agneau fut-il peint à l'huile ? par L. Mœterlinck. — Imprimerie A. Siffer, place Saint-Bavon, Gand.

München, eine Anregung zum Sehen, mit 15[illegible] Abbildungen, von [illegible]. — Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Rodin, von Otto Grautoff, mit 121 Abbildungen. — Verlag von Velhagen et Klasing, Leipzig.

The Royal Scottish Academy : a retrospect, by James Paterson, R. S. A. — Printed by Bellantyne, Hanson and Co, Edinburg and London.

D. V. Cameron, an illustrated catalogue of his etched work with introductory essay and descriptive notes on each plate, by Frank Rinder. — James Maclehose and sons, Glasgow.

Old Chinese porcelain and works of art in China, with frontispiece and 120 plates, 12 being in colour, by A. V. Bahr. — Cassel and Company, Limited London, New-York, Toronto and Melbourne.

Die Ideale Landschaft. Ihre Entstehung und Entwicklung, von Joseph Gramm (2 vol. Text-Bilder). — Freiburg in Brisgau, Herdersche Verlagshandlung.

La Savoie, par Léandre Vaillat, un volume, 3 fr. 50. — Librairie Académique Perrin, 35, quai des Grands-Augustins, Paris.

La Danse de Sophocle (poèmes), par Jean Cocteau (édition du *Mercure de France*).

Les Frontières du Cœur (roman), par Victor Margueritte (E. Fasquelle, éditeur).

Les Bornes du Chemin (poésies), par Martial Martel.

Lady Hamilton [illegible], par A. [illegible] (Librairie académique Perrin).

Les Alouettes (poésies), par Théodore Botrel. (Bloud et C[ie], éditeurs.)

Trois Histoires, par Marc Elder (Librairie Tassel, 11, rue Monge.)

Nos Cathédrales, avec préface de M. Maurice Barrès par A. Broquelet (Garnier frères, éditeurs.)

La Couronne de Troène (poésies), par Lucien Griveau. Bernard Grasset, éditeur.)

Celle qui défiait l'amour, par Camille Marbo (A. Fayard, éditeur).

Papety d'après sa correspondance, ses œuvres et les mœurs de son temps, par Ferdinand Servian (P. Ruat, éditeur, Marseille).

Dix Contes d'Edgar Poë (traduction Baudelaire) et illustrés de 95 compositions originales de Martin Van Maële, gravées sur bois par [illegible], éditeur, 10, boulevard Haussmann.

D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme, par Paul Signac. (Henri Floury, éditeur, 1, boulevard des Capucines.)

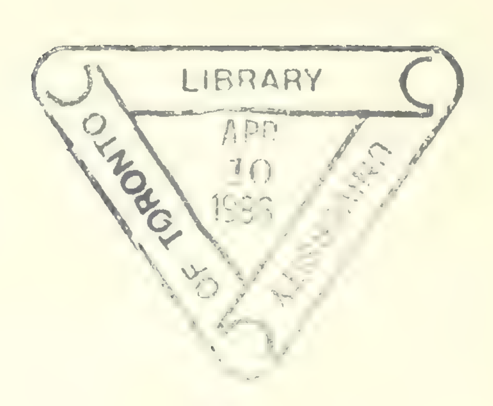
Table des Matières

Table des Matières du Tome XV

(Avril-Septembre 1912)

Table des Articles

Table des Épreuves d'Art


LIBRARY
APR
10
1996
OF TORONTO





PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

